ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ БЕЛОРУССИИ

КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СОЮЗА ССР

ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ БЕЛОРУССИИ

СБОРНИК

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
Москва 1940 Ленинград

П. ПОНОМАРЕНКО
Секретарь ЦК КП(б) Белоруссии

ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ БЕЛОРУССИИ

Белорусская культура и искусство неразрывно связаны со всей историей белорусского народа, с его упорной, непримиримой и героической борьбой с угнетателями за свою самостоятельность, за свою культуру.

В течение многих столетий Белоруссия подвергалась насилиям, опустошениям и разорениям. Поля Белоруссии топтали полчища шведов, французов, поляков и других угнетателей.

Исконный враг белорусского народа, польское панство на протяжении веков стремилось поработить его, искоренить белорусскую культуру, язык, обычаи, уклад жизни, насадить католицизм, ополячить народ и вытравить его национальное самосознание.

Российское самодержавие, поставившее Белоруссию на положение отсталой окраины России, отказывало белорусскому народу в праве на свою культуру, искусство и даже язык. Правительство Николая I в 1840 году официально запретило употребление слова «Белоруссия». Угнетатели из польского и русского дворянства свысока, пренебрежительно относились к звучному, красивому белорусскому языку. На этом «мужицком» языке запрещалось печатать и писать, им запрещалось пользоваться в правительственных учреждениях.

Белорусский народ, придавленный страшным экономическим, национальным и политическим гнетом, восставал против своих поработителей. Он истреблял чиновников польского короля, топил в болотах помещиков, жег панские имения, встречал с оружием в руках карательные отряды жандармов.

В народной памяти сохранились сказания и былины о славных делах и подвигах руководителей крестьянских восстаний в Белоруссии: Наливайко, Ильи Голоты, Небабы, Кривошапки, Гаркуши, Вощилы, Кастуся Калиновского и других.

Несмотря на века тяжелых испытаний, белорусский народ бережно сохранил все богатства своего духовного мира, все сокровища своего творчества, свой язык. Сохранились прекрасные белорусские сказки, полные острого юмора, выдумки, живого действия, едко высмеивавшие панов и отражавшие ловкость, находчивость, сметливость и бесстрашие белорусского крестьянина; сохранились былины, песни, пословицы, загадки. В них, как в зеркале, отражена вся прошлая жизнь народа, его лучшие чаяния и надежды, его героическая борьба.

Все искусство великого белорусского народа проникнуто мотивами этой борьбы. Никакие преследования, никакой гнет не могли уничтожить живых родников народного творчества.

На протяжении всей своей истории белорусский народ был связан с великим русским народом узами братской дружбы, как с народом родственным, народом высокой культуры, народом близких и родных белоруссам обычаев и жизненного уклада.

Под руководством великой партии Ленина — Сталина, при братской помощи русского народа, белорусский народ впервые в своей истории добился национального и социального освобождения, образования БССР как равноправной союзной советской республики.

За годы сталинских пятилеток Белоруссия из отсталой, мелкокрестьянской страны превратилась в передовую орденоносную индустриальную республику с развитым социалистическим сельским хозяйством, стала несокрушимым форпостом Советского Союза на западных рубежах.

Благодаря мудрому руководству великого Сталина осуществилась вековая мечта белорусского народа о воссоединении в едином социалистическом государстве. Белоруссия превратилась в государство с большой территорией и десятимиллионным населением.

Вместе с бурным расцветом народного хозяйства республики, подъемом материального благосостояния воссоединенного белорусского народа гигантски выросли его культура, наука, литература и искусство, национальные по форме, социалистические по содержанию.

Перед искусством белорусского народа открылись новые просторы, новый, бескрайний горизонт. Талантливый белорусский народ получил все условия для своего культурного развития.

Партия Ленина—Сталина, мудрая сталинская национальная политика обеспечили величайший расцвет талантов и широкое развитие народного творчества. На богатой, плодородной почве народного творчества возникло и развилось искусство Советской Белоруссии. Это жизнерадостное искусство развивалось в тесной связи и под влиянием могучей русской культуры. Опираясь на богатства белорусского народного творчества, тщательно осваи-



Янка Купала
Народный поэт БССР, орденоносец

вая русскую музыкально-театральную культуру, приобщаясь к искусству братских народов СССР, белорусский народ создал свое социалистическое, глубоко народное белорусское искусство.

Буржуазные националисты и прочие враги народа, стремившиеся оторвать Белоруссию от Советского Союза, извращали героическое прошлое белорусского народа, пытались вытравить из искусства все, что напоминало о совместной борьбе русского и белорусского народов за свое освобождение. Они пытались добиться, чтобы из белорусской литературы выпала фигура польского пана как извечного врага белорусского народа.

Белорусский народ изображался как народ пассивный и безвольный, лишенный чувства протеста, объятый безысходным горем, беспросветным мраком. Такой идеологической подготовкой враги пытались в известной мере разоружить народ, внушить ему сознание беспомощности.

Но белорусский народ, мужественный, пронесший через века свою культуру, свою волю к победе, свою ненависть к врагам, народ, преданный советской власти и партии, громивший угнетателей на протяжении всей истории, разгромил и этих предателей, выкорчевал и смёл их с лица земли.

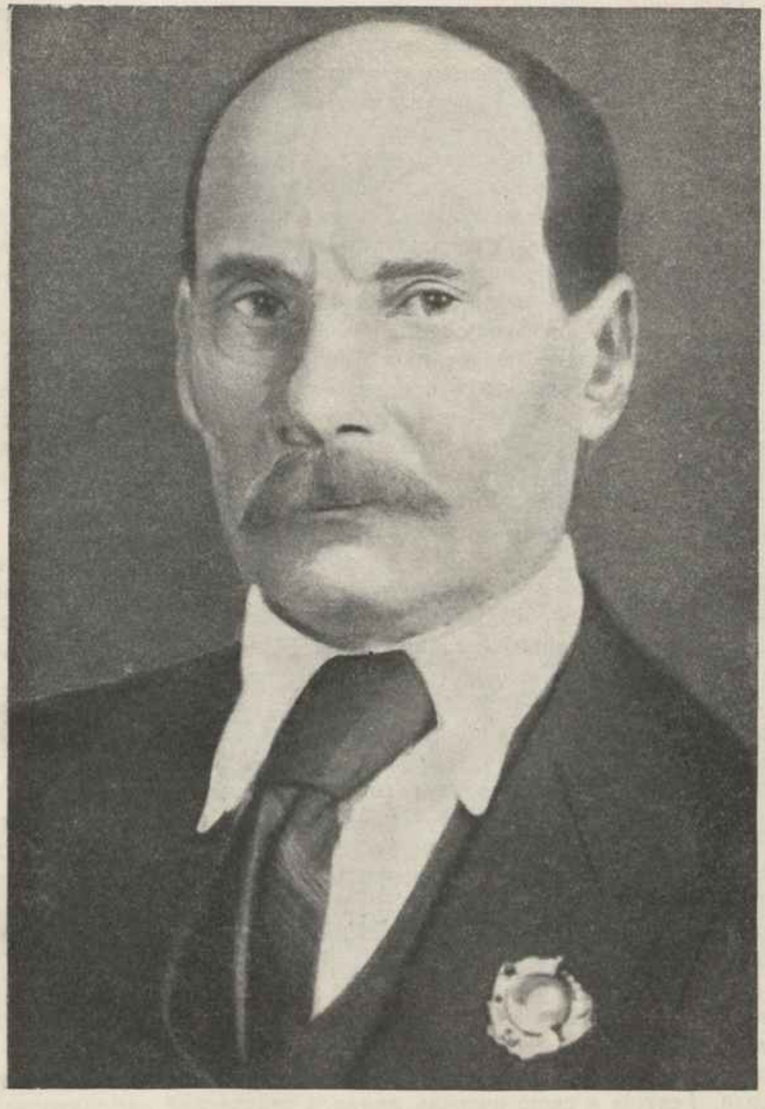
Последние годы были периодом поистине бурного расцвета культуры и искусства Советской Белоруссии. Построен первоклассный оперный театр, создан театральный коллектив, в котором немало актеров значительного вокального и драматического дарования. Создание оперного театра явилось новым толчком к развитию музыкальной культуры в республике. В творческом содружестве с оперным театром выросла группа талантливых композиторов. Еще несколько лет тому назад Белоруссия не имела ни одной национальной оперы и балета. Сейчас она представила для показа в Москве три оперы: «Михась Подгорный» композитора Тикоцкого, «В пущах Полесья» Богатырева, «Цветок счастья» Туренкова и балет «Соловей» Крошнера.

Эти произведения целиком принадлежат народу, они основаны на фольклоре и оплодотворены им.

Наряду с оперным театром в Белоруссии создана Государственная филармония, в составе которой имеется ансамбль белорусской песни и пляски, государственный хор и ансамбль народных инструментов.

Композиторами Белоруссии создана серьезная симфоническая литература, много замечательных песен; некоторые из них, как, например, «Бывайте здоровы» композитора Любана, стали любимейшими песнями трудящихся Советского Союза.

Серьезных успехов добились белорусская драматургия и коллективы драматических театров. Создан ряд пьес на темы о



Якуб Колас

Народный поэт БССР, орденоносец

героической борьбе белорусского народа, о людях советской эпохи.

Наши театры обогатились новыми произведениями, свидетельствующими о громадном росте мастерства белорусских драматургов. К этим произведениям по праву должны быть отнесены такие пьесы, как «Партизаны» и «Кто смеется последним» Крапивы, «Гибель волка» Самуйленка, «Над рекой Березой» Глебко. Первые три произведения будут представлены драматическим театром в дни декады.

На сцене Белорусского драматического театра поставлены лучшие пьесы русских советских драматургов. Одним из наиболее замечательных явлений театральной жизни Белоруссии явилась постановка Витебским театром пьесы Погодина «Человек с ружьем», в которой заслуженный артист республики Молчанов талантливо создал образ великого Ленина.

Немалых успехов добились за это время Государственный еврейский театр и Театр юного зрителя. Колхозно-совхозные театры настолько выросли, что некоторые из них оказалось возможным преобразовать в областные театры. Создан драматический театр в Гомеле. Реорганизован государственный русский драматический театр в Могилеве.

Налицо серьезные успехи в развитии белорусского изобразительного искусства. Художники и скульпторы сейчас переживают большой творческий подъем и работают над созданием большой тематической выставки «Ленин и Сталин — организаторы белорусской государственности». Ряд уже законченных к этой выставке работ художников Пашкевича, Зайцева, Моноссона, скульпторов Азгура, Грубе представляет собой значительное явление в развитии изобразительного искусства Белоруссии.

В 1939 году в республике создана первая Государственная картинная галлерея. В ней сосредоточены большие художественные ценности. Она превращается в центр художественного воспитания трудящихся и творческой помощи художникам в их работе. Наши заботы направлены к тому, чтобы картинная галлерея стала одной из первых картинных галлерей в Союзе. Для этого у нее есть все данные.

В Белоруссии выросли и растут новые кадры работников искусств. Созданы учебные заведения по подготовке этих кадров: Белорусская государственная консерватория, театральное художественное училище, музыкальные школы, хореографическая школа. Театры в свою очередь явились творческой лабораторией, в которой выросли культурные и талантливые кадры актеров.

К числу лучших людей белорусского искусства надо отнести народных артистов республики Александровскую, Глебова, Мирович, Ильинского, Владомирского; заслуженных артистов Жданович, Зорева, Ржецкую, Григониса, Галину, Млодек, Денисова,



Александровская Л. П.

Народная артистка БССР

Болотина, Муромцева, Васильеву, Николаеву, Алексееву, Друкер, Лапина, Арсенко, Засецкого, Рахленко, Звездочетова, Молчанова, Трепель, Арончик, Сокола, Орлова, заслуженного деятеля искусств Шнейдермана, главного дирижера театра Грубина, талантливых музыкантов Амитона, Бергера, Бессмертного, Власова, Клумова.

Писателями и поэтами Белоруссии в последние годы написан целый ряд новых произведений, поднимающих всю белорусскую литературу на более высокую ступень, показывающих ее несомненный идейно-художественный рост.

Лучшие представители старейшего поколения белорусской литературы — народные поэты республики Янка Купала и Якуб Колас — в огромном творческом порыве выступают сейчас как певцы воссоединенного белорусского народа, создают новые замечательные произведения.

Большой творческий подъем переживают все писатели Белоруссии — Бядуля, Лыньков, Бровко, Глебко, Кулешев, Огнецвет, Климкович. Они создали ряд значительных произведений литературы, посвященных социалистической родине, партии большевиков и великому Сталину.

Рост художественной интеллигенции в Белоруссии и серьезнейшие успехи в искусстве, достигнутые за последние годы, в значительной степени объясняются усилением внимания к этому делу со стороны партийных организаций республики. Партийные организации Белоруссии окружили большой любовью, вниманием и заботой мастеров культуры, науки и искусства. Партийные организации много сделали для того, чтобы окончательно ликвидировать имевшие место в Белоруссии неправильные, враждебные к советской интеллигенции взгляды, не совместимые с политикой партии.

Внимание партийных и советских организаций к вопросам культуры и искусства и решительное искоренение антибольшевистского, махаевского, хулиганского отношения к советской интеллигенции сыграли серьезную роль в дальнейшем расцвете культуры и искусства в республике.

За восемь месяцев существования советской власти в западных областях Белоруссии созданы восемь театров, филармония и ряд музыкальных учебных заведений. Актеры, которые были обречены панской Польшей на полуголодное, нищенское существование, почувствовали себя равноправными братьями в семье советских творческих работников.

Расцвет социалистического искусства нашей республики, огромный рост художественных кадров создали необходимые условия для подготовки и проведения декады белорусского искусства в Москве. Эта декада — огромное событие в культурной жизни нашего народа. Она, с одной стороны, подытоживает

бурный рост и расцвет литературы, искусства и народного творчества, с другой стороны, является могучим стимулом для дальнейшей творческой работы.

Великий русский народ помог белорусскому народу сбросить с себя ненавистные цепи рабства и угнетения, помог воссоединиться в едином белорусском государстве. Белоруссы в своих сердцах хранят чувство горячей любви и дружбы к своему старшему брату — великому русскому народу.

Под руководством партии Ленина—Сталина, осуществляя ленинско-сталинскую национальную политику, Белоруссия добилась расцвета промышленности, сельского хозяйства, культуры, науки и искусства.

Белорусский народ вдохновенно стремится к новым победам на пути к коммунизму и добьется этих побед под знаменем Ленина — Сталина..

А. ОЗИРСКИЙ

Начальник Управления по делам искусств
при СНК БССР

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО БЕЛОРУССКОГО НАРОДА

Декады искусства братских республик в Москве стали одной из самых плодотворных традиций советской художественной культуры. Они являются блестящим результатом победы национальной политики партии Ленина—Сталина, поднявшей до действительного расцвета социалистическое искусство всех народов великого Советского Союза.

Искусство украинского, белорусского, грузинского, армянского, узбекского, казахского, киргизского и других народов при царизме жестоко подавлялось. Свежие ростки художественного творчества безжалостно растаптывались. Большинство из этих народов не имело до революции своих профессиональных театров, музыкальных учреждений и профессионального изобразительного искусства.

Только в результате Великой Октябрьской социалистической революции, на основе ленинско-сталинской национальной политики развилось искусство всех ранее угнетенных народностей, выросли кадры художников-мастеров. Созданы художественные учреждения и произведения подлинного народного искусства.

Каждая декада искусства является творческим отчетом искусства братских народов перед правительством, перед нашей партией, перед великим Сталиным. Вместе с тем декада является наглядной демонстрацией перед трудящимися всего мира торжества культуры, национальной по форме и социалистической по содержанию.

Декада белорусского искусства в Москве 1940 года имеет для работников искусства БССР и всего белорусского народа первостепенное политическое значение. Она является показателем



Кондрат Крапива
Драматург

зрелости белорусского искусства, его успешного всестороннего развития.

Значение этой декады особенно велико, если учесть, что до революции профессионального искусства в Белоруссии не было. Богатое народное творчество почти не собиралось и не находило дальнейшего развития.

Грандиозность успехов белорусского народа ярче всего выступает при сравнении бурного расцвета искусства БССР с тем жалким состоянием, в котором еще до недавнего прошлого находилась культура в Западной Белоруссии.

Достаточно сказать, что в Польше белорусских театров на так называемых «Белорусских кресах» (читай: колониях) совсем не было. Был одно время в Вильно любительский белорусский театр, и тот был разогнан, а участники этого театра были высланы из Польши.

Даже театры, представлявшие культуру господствующей польской национальности, находились в жалком состоянии.

Русские и еврейские театры находились в бывшей Польше на положении отщепенцев. Эти театры третировались, им не давали театральных помещений, из их репертуара вытравливалось все идейно значимое. Эти театры заранее осуждались на халтуру, а артисты на полуголодное существование. Профессия артиста, особенно в провинции, считалась унизительной.

Прямую противоположность представляет собою развитие искусства в Советской Белоруссии. Наше искусство получило огромную материальную базу. Работники искусства ощущают постоянную заботу большевистской партии и советского правительства.

В Советской стране деятельность работников искусства является почетной. Лучшие актеры, музыканты, художники награждены высокими званиями, орденами и медалями Союза ССР. Среди избранников народа — депутатов Верховного Совета СССР и Верховных Советов союзных и автономных республик — имеется много артистов, композиторов, художников и писателей. Десятки и сотни работников искусства избраны депутатами в местные советы трудящихся.

Бесспорно, для расцвета белорусского искусства благоприятнейшие условия были получены за последние годы. В белорусской столице — Минске — создан Большой театр оперы и балета. Без наличия такого театра о серьезном развитии музыкального творчества в республике не могло быть и речи.

Белорусская советская драматургия вместе со всем профессиональным белорусским искусством является в подлинном смысле этого слова детищем Великой Октябрьской социалистической революции, детищем советской власти.

Буквально на второй день после того, как под ударами доблестной Рабоче-Крестьянской Красной Армии белополяки в



В. И. Владомирский
Народный артист БССР



Г. П. Глебов
Народный артист БССР

панике и смятении покинули столицу Белоруссии Минск, там был создан первый белорусский театр. На протяжении двадцати лет существования БССР создана широко разветвленная сеть учреждений и предприятий искусства, выращены многочисленные кадры мастеров искусства — писателей, актеров, музыкантов, композиторов, художников и скульпторов.

Только в восточных областях БССР на 1 марта 1940 года было семнадцать театров, в числе которых — Большой театр оперы и балета, Первый и Второй Белорусские Государственные драматические театры, Театр юного зрителя, Государственный еврейский театр, Государственный русский театр, Театр музыкальной комедии БССР, два областных театра, семь совхозно-колхозных театров. Кроме того, у нас имеется Государственная филармония, объединяющая целый ряд коллективов: симфонический оркестр, ансамбль песни и пляски, оркестр народных инструментов и государственный хор. Имеется также Государственная консерватория, четыре музыкальных училища, музыкальная школа-десятилетка, свыше десятка музыкальных школ, театральное училище и художественное училище. В 1939 году в БССР созданы картинная галлерея и музей изобразительных искусств.

За полгода существования советской власти в западных областях БССР создано два белорусских, два русских, один ев-

рейский и один польский театры. Кроме того, создана областная филармония с рядом коллективов, два театра миниатюр, два музыкальных училища, восемь музыкальных школ, дома художников и мн. др. Таковы в самых общих чертах итоги развития советского искусства в БССР за двадцать лет.

Белорусскому искусству в процессе его развития пришлось преодолеть чуждые буржуазно-националистические и формалистические влияния. Враги народа, прикрываясь фальшиво-национальным флагом «самобытности», пытались отвлечь наше искусство в сторону от общего потока развития социалистического искусства в СССР. Но, вопреки вражеским устремлениям, искусство БССР развивалось и развивается в органической связи с искусством братских народов. Опираясь на богатство белорусского народного творчества, тщательно изучая русскую сценическую и музыкальную культуру и русскую живопись, работники искусства БССР создали ряд серьезнейших художественных произведений.

Белорусская драматургия за это время прошла несколько этапов своего развития. Характерной чертой последнего этапа в ее развитии является рост мастерства белорусских драматургов и создание ряда хороших произведений на современные советские темы. Только за последние два года создан ряд интересных и разнообразных по жанру пьес: сатирическая комедия К. Крапивы «Кто смеется последним», пьеса Э. Самуйленка «Гибель волка», написанная прекрасными стихами, народно-героическая драма «Над Березой рекой» П. Глебко. В этой драме есть образ друга Ленина и Сталина — Серго Орджоникидзе. Хороша сказка «Чудесная дудка», написанная В. Вольским для детского театра.

Если на первых порах молодая белорусская драматургия страдала существенными недостатками, то в перечисленных произведениях мы наблюдаем большой идейно-художественный рост. Эти произведения отличаются серьезными драматургическими достоинствами в разработке сюжета, действия и характеров.

Театральные коллективы, в особенности старейшие белорусские театры — Первый Белорусский Государственный драматический театр, Второй Белорусский Государственный драматический театр, Белгосет, Государственный русский театр, — накопили значительный творческий опыт и определили свой художественный облик.

В этих коллективах выросли группы выдающихся актеров: народные артисты БССР Владомирский, Ильинский, Глебов, заслуженные артисты Платонов, Жданович, Ржецкая, Молчанов, Сергейчик, Звездочетов, Орлов, Трепель, Сокол, Арончик и другие.

В БССР выросла группа режиссеров; из них следует упомянуть основателя белорусского театра народного артиста БССР



А. К. Ильинский
Народный артист БССР



Е. А. Мирович
Народный артист БССР

Мировича, заслуженного артиста БССР Головчинера, Санникова, заслуженных артистов БССР Зорева и Рахленко.

Единственный Театр юного зрителя в БССР развился из маленького творческого коллектива. Театр поставил ряд интересных спектаклей, в частности такие, как «Чудесная дудка» и «Снежная королева», отобранные для показа на Всесоюзном смотре Тюзов.

Крупнейшим событием последних лет в жизни искусства БССР явилось создание театра оперы и балета, для которого построено огромное здание. Создание этого театра произвело значительный сдвиг в развитии музыкальной культуры республики. Вокруг него объединились лучшие композиторы республики. В результате творческого сотрудничества театра с композиторами были созданы белорусские оперы и балет. Творческое сотрудничество оперного театра с белорусскими композиторами оказалось в высшей степени полезным, так как оно способствует росту мастерства и расширения опыта музыкальных кадров республики.

Несмотря на то, что белорусское оперное искусство создано лишь в последние годы и не имеет за собой исторически сложившихся традиций, новые оперы и балет стоят на высоком профессиональном уровне и представляют значительную художественную ценность.

Создание филармонии с симфоническим оркестром вызвало большую активность композиторов и в области симфонической музыки. За последние годы написан ряд симфонических произведений. Наиболее значительные из них — это симфонические произведения Аладова, профессора Золотарева, Щеглова; кроме того, в последнее время в ряды белорусских композиторов влились товарищи из западных областей Белоруссии, в том числе такой одаренный мастер, как Столов и другие.

Бурный расцвет театральной и музыкальной культуры в республике обеспечил необходимые предпосылки для проведения декады белорусского искусства в Москве.

На декаде представлены основные творческие коллективы республики, характеризующие творческий облик белорусского искусства. Самый крупный коллектив — Белорусский Государственный театр оперы и балета. Несмотря на свою молодость, этот театр вырос в большую творческую единицу. В его составе 45 солистов, среди которых народная артистка БССР Александровская, заслуженные артисты Млодек, Денисов, Болотин, Друкер, Муромцев, Лапин, Арсенко, Засецкий и другие, хор в 100 человек, оркестр в 90 человек и балет в 105 человек. В составе балета имеется группа способных артистов, к числу которых следует отнести заслуженных артисток республики Васильеву и Николаеву, артистов Муллера, Дречина и других.

Возглавляют театр художественный руководитель Шлепянов, главный режиссер Златогоров, художественный руководитель балета Ермолаев, главный дирижер Грубин, дирижер Шнейдерман, художник Николаев.

К декаде белорусского искусства Театр оперы и балета подготовил четыре спектакля. Первый из них — опера композитора Тикоцкого «Михась Подгорный» по либретто Петра Бровко. Тема оперы — рост классового сознания бедняка в белорусской деревне во время империалистической войны, в дни, предшествовавшие Великой Октябрьской социалистической революции. Музыка Тикоцкого основана на белорусском народном песенном материале, она мелодична, насыщена большим драматизмом. Музыкальные образы оперы ярки и волнующи. Хоры написаны мастерски. Белорусская общественность восторженно встретила появление этого первенца белорусского оперного искусства.

Опера композитора Богатырева «В пущах Полесья» (либретто Романовича по повести Якуба Коласа «Дрыгва») показывает борьбу белорусских партизан против белопольских оккупантов в 1920 году.

Композитор Богатырев, отправляясь от белорусского народного музыкального творчества, написал оперу оригинальным музыкальным языком. Музыка оперы отличается большой мелодичностью, в ряде мест эпически-величественна. Очень интересны музыкальные характеристики отдельных персонажей опе-

ры, к числу которых относится образ бедняка Савки. Красивы арии Марыси. Много обаяния и теплоты в ариях Андрея. Замечательны хоры партизан в третьей и пятой картинах оперы.



А. Е. Трепель
Заслуженный артист БССР

Опера композитора Туренкова «Цветок счастья», написанная по либретто поэтов-орденоносцев Бровко, Глебко и Борисевич, имеет в своей основе народную легенду о тщетных поисках народом цветка счастья, якобы расцветающего в ночь под Ивана Купала. Поиски этого цветка тщетны, так как он скрывается от народа всякой нечистью. Однако ценой горького опыта народ убеждается в том, что счастье можно приобрести в борьбе с панами и подпанками, которые являются врагами народного счастья. Сюжет оперы несложен. Она складывается из сказочного пролога и трех актов в стиле музыкального народного представления. Музыка этой оперы фольклорная, отличающаяся простотой и непосредственностью. Хоры и арии напевны, мелодичны. В них много народной лирики и юмора. Оформлена опера оригинально — в стиле народной игрушки, ткачества и резьбы по дереву. Широко использован в оформлении орнамент.

Прекрасен первый белорусский балет «Соловей» (композитор Крошнер, либретто Ермолаева и Слонимского по одноименной повести З. Бядули).

В белорусской деревне прошлого столетия юноша Симон полюбил молодую красивую девушку Зоську, которая отвечает ему взаимностью. Но их счастью помешал панский гайдук Макар, который также увлекся Зоськой. Гайдуку помогают паны, хозяева Зоськи. Возникает острый конфликт, в результате которого Симон при поддержке своих односельчан расправляется с панскими гайдуками.

Музыка Крошнера, построенная на народном белорусском музыкальном материале, очень танцовальна и отличается лиричностью и теплотой.

Первый Белорусский Государственный драматический театр приготовил к декаде четыре спектакля, из них три белорусских — «Партизаны», «Кто смеется последним» К. Крапивы,

«Гибель волка» Э. Самуйленка — и один русский классический — «Последние» М. Горького.

В спектакле «Партизаны» созданы интересные образы, в особенности образ бедняка-старика Бадыля. Эту роль мастерски играет молодой артист Барановский. Очень интересны образы вожака партизан коммуниста Дрыля, подпольщика-большевика Скибы, энергичной деревенской девушки Настули.

«Кто смеется последним», сатирическая комедия К. Крапивы, разоблачает лжеученых и проходимцев, которые пытались использовать клевету, чтобы построить свою карьеру и дискредитировать честных советских ученых. Эта комедия — несомненная удача драматурга Крапивы и коллектива театра. Спектакль смотрится с неослабевающим интересом от начала до конца. Создана галлерея ярких, убедительных образов: Туляги — народным артистом республики Глебовым, Горлохватского — заслуженным артистом Рахленко, Зелкина—заслуженным артистом Платоновым.

Спектакль «Гибель волка», созданный по пьесе покойного писателя Э. Самуйленка, дает художественное обобщение жизни белорусского колхоза, с его энтузиастами, всей душой преданными колхозному делу. Автору удалось подметить то новое, что рождает у людей колхозный строй. С большой теплотой и искренностью Самуйленок написал образы колхозников Мирона Бокутя, конюха Рыбачки, старого рыбака, колхозницы Степаниды — новых людей с новыми общественными запросами и интересами. Наряду с этим драматург и театр создали в лице лесника Харкевича обобщенный образ человека-волка, порождение отвратительного частнособственнического, рабского общества, а также яркий образ кулацкого последыша, трусливого и коварного врага Абабурки.

Спектакль «Последние» Горького показывает накопленную белорусским театром актерскую культуру и талантливость актеров, которые смогли проникнуть в глубину горьковских образов и раскрыть философию сложного произведения. В этом спектакле артисты Жданович, Галина, Платонов и Владомирский сумели подняться на уровень высокого актерского мастерства.

Декада белорусского искусства в Москве завершается большим заключительным концертом на тему «Цветущая воссоединенная социалистическая Белоруссия». В концерте представлены коллективы Белорусской Государственной филармонии, солисты оперы, коллективы художественной самодеятельности, группа юных дарований Белорусской Государственной консерватории и балетной школы. В программе концерта — белорусские песни и пляски, театрализованный показ старинного свадебного обряда в обработке композитора Любана. Концерт завершается кантатой Н. Щеглова, посвященной товарищу Сталину.

Декада белорусского искусства в Москве показывает не только разнообразие и богатство белорусской театральной и музыкальной культуры, но и достижения ее изобразительного искусства.

Если до революции в Белоруссии было только два-три художника, то за годы советской власти выросло несколько десятков талантливых художников и скульпторов, создавших ряд значительных произведений живописи и скульптуры. Кроме работ, написанных в ранние годы старейшими мастерами белорусского изобразительного искусства — Волковым, Керзиным, Бразером и другими,— на выставке изобразительного искусства БССР представлены многие работы, которые готовятся к большой тематической выставке «Ленин и Сталин — организаторы Белорусской государственности».

На выставке показаны работы молодых способных живописцев Зайцева, Пашкевича, Моносзона, Давидовича, Тихановича, скульпторов, уже известных работами по оформлению минского Дома правительства и павильона Всесоюзной сельскохозяйственной выставки,— Азгура, Бембеля, Орлова, Глебова и других.

Кроме того, здесь представлена живопись, графика и скульптура художников западных областей БССР, а также замечательные произведения белорусского народного творчества.

Работники искусства БССР переживают большой творческий подъем. Окруженные заботой и вниманием ЦК КП(б)Б и правительства БССР, они с большой радостью показывают трудящимся столицы Советского Союза, великому Сталину художественную культуру цветущей воссоединенной социалистической Белоруссии.

В. ВОЛЬСКИЙ, Е. РОМАНОВИЧ, А. СЕГЕДИ

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ТЕАТРЫ БЕЛОРУССИИ

Краткий очерк

Расцвет театрального искусства Советской Белоруссии, возникшего и выросшего за годы советской власти, является одним из блестящих результатов ленинско-сталинской национальной политики.

Дореволюционная Белоруссия не имела своего профессионального национального театра. Впрочем, и вся белорусская национальная культура фактически находилась под запретом. Но любовь и тяга белорусского народа к искусству существовали извечно и были непреодолимы. Они находили выход в богатом народном песенном творчестве, в создании легенд и сказок, в обрядовых действах, в народных играх и танцах: веселой «Бульбе» (картошке), степенном, изображающем процессы льноводства «Ленке», в буйной «Лявонихе», насмешливом «Юрочке», в стремительной «Метелице». Любопытно отметить, что все это были танцы массовые, сольных и парных танцев белорусская народная хореография не знает. Народная мудрость и поэзия проявлялись с особенной силой в народных песнях, в которых порой наличествует глубокое социальное содержание, извечная ненависть к панам.

Не пайду дадому,
А тут заначую,
Журбы не пачую
Забы, божа,
Цывуна злога,
Пана лихога.

Издревле пользовались любовью народа скоморохи, бродячие комедианты. В коляды на масленой неделе волочебники (ряженые) — парни и девчата — в вырезанных из бересты масках, в вывороченных кожухах, наряженные медведями, буслами (аистами) и козами, с музыкой (дудой, цымбалами, жалейкой)



И. Ю. Шлепянов
Заслуженный артист РСФСР



А. Н. Ермолаев
Заслуженный артист РСФСР

и песнями «волочились» (ходили) по деревням, внося смех и веселье в курные крестьянские хаты.

Большой популярностью пользовалась батлейка (батлейка от слова «Вифлеем» — по-белорусски «Бетлеем»), кукольный театр (вертеп). Библейские сцены, которыми по традиции начинались батлеечные спектакли, сменялись представлениями на светские темы, в которых действующими лицами были поп, цыган, стражник. Представления эти зачастую носили изобличительный характер, в них высмеивались попы, полицейские власти, доктора-шарлатаны и т. д.

Первые попытки организации любительских спектаклей силами самодеятельных белорусских кружков отмечаются лишь в десятых годах нашего столетия. В 1909 году появляется кружок народных танцев, организованный Буйницким, хоровой кружок Роговского. Роговский со своим кружком время от времени ставил небольшие пьески: «Модный шляхтич» Каганца, «В зимний вечер» Ожешко и другие. Полиция зорко следила за деятельностью этих кружков и чинила всяческие препятствия их работе. Разрешения на спектакль получались с огромным трудом. Во время белопольской оккупации положение любительских кружков было не лучше. Создавшийся в 1917 году полупрофессиональный театр — «Товарищество белорусской драмы и комедии» — влачил жалкое существование. Ютился он

в деревянном бараке, носившем громкое название «клуб — белорусская хата». Репертуар этого театра составляли мелодрамы, водевили и фарсы.

Только с приходом советской власти театральное искусство получило возможность по-настоящему расти и развиваться.

За двадцать лет советской власти в Белоруссии создано двадцать пять театров, среди которых имеются такие высокоценные художественные коллективы, как Большой театр оперы и балета, Первый и Второй Белорусские Государственные драматические театры, Еврейский Государственный театр, Белорусский ТЮЗ, Русский Государственный театр в Могилеве, Гомельский областной русский театр, целая сеть белорусских областных и колхозных театров, театр музыкальной комедии, театры миниатюр, кукольный театр и другие. За годы революции в Белоруссии выросла целая плеяда мастеров: Александровская, Владомирский, Глебов, Ильинский и многие другие, имена которых широко известны трудящимся не только Белоруссии, но и за пределами ее. Из неистощимых родников народного творчества черпают они свои силы и вдохновение для создания прекрасных, радующих зрителей глубиной и художественной выразительностью реалистических образов.

Сложен и поучителен путь, пройденный белорусским театральным искусством. Попытаемся присмотреться к основным явлениям жизни театральной культуры Белоруссии за годы революции.

ПЕРВЫЙ БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Еще дымились пепелища домов, подожженных отступавшими белополяками; еще гремели выстрелы прятавшихся в лесах бандитов, когда, 14 сентября 1920 года, в освобожденном Красной Армией Минске открылся Первый Белорусский Государственный драматический театр.

Главным режиссером, фактическим художественным руководителем театра был приглашен известный актер и драматург, ныне народный артист БССР Евстигней Афиногенович Мирович, благодаря исключительной энергии и большому театральному опыту которого Первый Белорусский Государственный драматический театр сразу же, с момента своего открытия, начинает активную творческую жизнь.

Театр основную свою работу проводил в столице республики — в Минске, в помещении Городского театра.

В первые годы Белорусскому Государственному драматическому театру пришлось по-братски делиться театральным поме-

щением с Русским и Еврейским театрами (каждый театр играл по два дня в неделю). В день открытия всеми тремя коллективами был совместно исполнен «Интернационал», после чего зритель увидел показанную Белорусским театром инсценировку повести Э. Ожешко «Рысь», еврейским театром «Унзер Винкл», «Меншн» по Шолом-Алейхему и русским театром «Свадьбу» Чехова.

В первых своих постановках—«На купалле» (1921), «Вяселле» («Свадьба», 1922), «Машэка» (1922) — Белорусский Государственный драматический театр широко использует фольклор (легенду, обряд, танец, песню и т. д.).

Время от времени театр ставит и классические произведения мировой драматургии. Так, в 1920 году с большим успехом идут впервые на белорусской сцене «На дне» М. Горького, в 1921 году «Лес шумит» В. Короленко, в 1922 году «Ученик дьявола» Б. Шоу, в 1923 году «Волки» Ромэн Роллана.

Основное внимание театр обращает на развитие белорусской советской драматургии. Кроме поставленных уже пьес («Раскиданное гнездо», «Примаки», «Павлинка» Янки Купалы, «Пинская шляхта» В. Дунин-Марцинкевича и др.), создаются новые произведения, выдвигаются новые в белорусской драматургии имена, среди которых значительное место занимает Е. Мирович. Его пьесы «Машэка», «Кастусь Калиновский» идут с большим успехом. Не лишенные значительных недостатков, эти пьесы все же представляли большой интерес благодаря широкому и умелому использованию в них белорусского фольклора, мастерски развернутой, увлекательной интриге, остроте сценических ситуаций и яркой образности.

Режиссер Е. Мирович сам ставил свои пьесы, усиленно работая над созданием актерского ансамбля.

Успеху постановок пьес Мировича немало содействовал большой талант выдвигавшегося мастера белорусской сцены, заслуженного артиста республики, безвременно умершего на сорок втором году жизни, в 1937 году, Владимира Николаевича Крыловича, исполнявшего в пьесах Мировича главные роли.

Осенью 1923 года Первый Белорусский Государственный драматический театр выступал на сельскохозяйственной выставке в Москве. Спектакли театра — в открытом помещении на территории выставки, в ряде московских рабочих клубов, в Замоскворецком театре, а также в Кремле, где были показаны лучшие постановки того периода — «Машэка» и «На купалле»,— имели большой успех.

Московская пресса широко откликнулась на приезд театра. Эта поездка в Москву сыграла большую роль в жизни и творчестве коллектива. Знакомство с такими русскими театрами, как МХАТ, Малый театр и другие, имело для коллектива театра

огромное значение. Именно с этого момента начинается большая, плодотворная творческая учеба внутри коллектива, и уже через несколько лет значительно поднялось актерское мастерство, определился общий подъем культуры белорусского театра.

Постановка комедии Мольера «Мещанин во дворянстве», осуществленная в 1924 году, резко отличается от всего того, что театр делал до сих пор.

Смело экспериментируя, коллектив стремился в этой постановке найти новые средства сценической выразительности, для чего соответствующим образом реконструируется сцена. Вместо опускавшегося постоянного занавеса применен специально написанный для спектакля раздвижной; рампа убирается, оркестр закрывается настилом, в центре его строится площадка с лестницами вниз, под сцену, для выхода актеров. Площадка оркестра служит просцениумом.

Спектакль начинался выходом конферансье в белорусском национальном костюме, который в стихах объяснял зрителю принципы постановки, а также извещал о начале и конце каждого действия.

Большинство выходов на сцену производилось из оркестра. Отсюда появлялась госпожа Журдэн в сцене обеда Журдэна с Дорантом и Дорименой; участники турецкой интермедии выходили из зрительного зала.

Среди множества ярко расписанных занавесей на сцене высилась огромная лестница, ведшая в апартаменты Журдэна. На ней и на просцениуме строились все основные мизансцены спектакля. Слуги вносили и выносили необходимую по ходу действия мебель и реквизит. Повара в комическом танце накрывали стол для званого обеда и т. д.

Спектакль этот имел огромный успех у зрителя, он шел в театре на протяжении многих лет.

Критика высоко оценила режиссерскую работу Е. А. Мировича, оформление художника О. П. Марикса, игру актеров Г. Ю. Григониса, создавшего замечательный образ самодовольного мещанина — господина Журдэна, В. Н. Крыловича в маленькой, но яркой роли Муфти, которую он играл в гротескном плане с изумительным мастерством, Б. В. Платонова в роли Клеанта, О. В. Галину в роли Доримены, Э. П. Шапко в роли учителя философии, а также удачно дебютировавшего В. И. Владомирского в роли Ковьеля и др.

Влияние русской театральной культуры, особенно таких театров, как МХАТ, Московский Малый театр, сказалось прежде всего в росте актерского мастерства, в стремлении к созданию сценического ансамбля.

Е. А. Мирович с самого начала своей деятельности в Белорусском театре прививал ему великие традиции русской реалистической школы. Благодаря этому в театре вырос коллектив актеров, спаянный единым стремлением к социалистическому искусству, к правдивому, глубокому, реалистическому творчеству. В 1925 году театр ставил комедию Юрьева «Советский чорт», а в 1927 году, в дни празднования десятилетия Великой Октябрьской социалистической революции, состоялась премьера пьесы Фурмановой и Поливанова «Мятеж». В 1928 году в постановке приглашенных русских режиссеров А. Б. Винера и В. А. Смеянова идет «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова.



Л. Г. Рахленко
Заслуженный артист БССР

Этот твердо взятый театром курс на советскую пьесу вызывает бешеный отпор со стороны националистов. В рецензиях на спектакль «Бронепоезд» появляются гнуснейшие выпады против русского театра, против героических образов сибирских партизан. Эти наглые вылазки белорусских националистов были вскрыты и сурово осуждены партией и всей советской общественностью во время театральной дискуссии 1928 года.

Наряду с постановкой лучших пьес русской советской драматургии и классики Белорусский Государственный драматический театр ведет большую работу с молодыми белорусскими драматургами, добиваясь создания новых произведений на современные темы. В результате этой плодотворной работы на сцене театра появляются пьесы, отражающие современную жизнь.

В 1920 году в Первом Белорусском Государственном театре состоялась премьера пьесы Е. Романовича «Мост» на тему об индустриализации страны. В 1930 году театр поставил новую белорусскую пьесу — «Гуту» Г. Кобеца, трактующую весьма острые для того времени вопросы рабочего изобретательства.

В «Мосте» и «Гуте» показаны рабочий класс и интеллигенция Советской Белоруссии. Пьесы эти были переведены на русский, украинский и другие языки и поставлены в ряде театров Советского Союза.

Актер, его живое, волнующее творчество, быстро растущее на больших и интересных образах, ярких характерах, выступает на первый план и занимает подобающее ему место в театре.

В пьесе «Мост» в роли старого инженера Чужакова В. Н. Крылович раскрыл такую глубину человеческих чувств и переживаний, показал такое множество ярких, типичных деталей, что этот образ честного специалиста получил большое художественное обобщение. В. И. Владомирский, с присущим ему мастерством изображения, создал необычайно яркую, глубоко комическую фигуру табельщика Мухина.

Художнику О. П. Мариксу удалось найти очень интересное решение оформления спектакля. На вертящемся круге была выстроена конструкция моста, которая при поворотах давала много совершенно различных ракурсов и площадок, удобных для режиссера и актеров.

В постановке «Моста» Е. А. Мирович нашел много интересного, принципиально нового, резко отличавшего этот спектакль от всего того, что театр делал до сих пор. Наряду с очень ярким внешним действием в мастерски развернутых мизансценах, глубоко продуманным движением массы Мирович старается в каждом образе найти его душу, внутреннее движение его мыслей и чувств, добиваясь от актера большой отточенности его выразительных средств.

Опыт постановки «Моста» был с успехом развит и углублен в «Гуте». В этом спектакле был также широко показан рабочий коллектив — небольшой стекольный завод в маленьком, глухом белорусском местечке, который живет интересами своей социалистической родины, старается преодолеть сопротивление классового врага и отсталых элементов, поднять свое производство, помочь великой стройке.

В роли рабочего-изобретателя Мороза блестяще выступил В. Н. Крылович, создавший незабываемый образ старика-энтузиаста, упорно ищущего способ облегчить тяжелый труд стеклодува. Его верным помощником является комсомолец Цыганок, беззаветно преданный своему делу, восторженный юноша. Много искренности и яркого сценического темперамента вложил В. И. Владомирский в исполнение этой роли.

Колоритные фигуры мастеров-стеклодувов создали Г. Ю. Григонис — Ходыко, М. А. Зорев — Скрылова, его дочки Любовь Осиповны — В. Н. Полло, влюбленного в нее форсунщика Шунейко—Б. В. Платонов.

Хорошо выполнено оформление; художник Д. М. Крейн использовал для центральной установки в спектакле гуту, то есть большую печь для плавки стекла.

К весьма существенному недостатку постановок «Моста» и «Гуты» нужно отнести большое количество разных ненужных, бездейственных бытовых деталей, которые загромождали спек-

такли. За этими бытовыми деталями зритель часто не видел живой сути сценического поведения актера.

Бытовизм, натуралистическое отображательство мешали творческому росту театра, уводя актеров от главного, основного, от зерна образа во внешнее копирование и имитацию.

В 1930 году исполнилось десять лет работы театра. Фактом, как бы подытоживающим десять лет его работы, было участие Первого Белорусского Государственного драматического театра во Всесоюзной олимпиаде искусств в Москве.

Постановкой пьесы Г. Кобеца «Гута» («Стеклозавод») Первый Белорусский Государственный драматический театр 25 июля 1930 года начал свое выступление на олимпиаде. Переполнившая зрительный зал публика, среди которой были известные мастера искусства и театральные критики, уже с первых сцен горячо приняла простой и искренний спектакль о жизни и труде белорусских рабочих.

О театре много писали московские и минские газеты и журналы, статьи которых вышли под заголовками: «Театр, идущий в авангарде» («Рабочий и искусство», № 37 (45), 5 июля 1930 года, Москва), «Громадный успех Белгостеатра» (газета «Рабочий», 6 июля 1930 года, Минск) и др.

Критика пишет о крепком актерском ансамбле, о хорошо поставленных массовых сценах в спектаклях. Много восторженных отзывов вызывает В. Н. Крылович своим исполнением роли Мороза в пьесе «Гута».

Успех на олимпиаде не был случайным. Он явился естественным результатом той огромной борьбы, которую коллектив Первого Белорусского Государственного драматического театра провел на протяжении десяти лет своего существования. Он доказал, что намеченный театром и уже частично осуществляемый в ряде постановок творческий путь — утверждение социалистического реализма на сцене — путь правильный, ведущий к созданию художественных ценностей, национального по форме, социалистического по содержанию искусства. И не случайно жюри олимпиады дало высокую оценку его работы и достижений.

Коллектив театра был глубоко взволнован тем исключительным радушием и гостеприимством, с каким столица Советского Союза встречала национальные театры. Коллектив, конечно, понимал, что торжественные речи и восторженные отзывы не должны заслонить критику недостатков и ошибок, которые есть в работе театра, что после большого праздника, каким безусловно являлась его поездка на олимпиаду, необходимо энергично заняться дальнейшей творческой работой и учебой.

Несмотря на успех театра на олимпиаде и во время гастрольной поездки на Украину в 1931 году, Наркомпрос все же охотно отпускает Е. А. Мировича, подавшего заявление о предо-

ставлении длительного отпуска, и освобождает от работы молодого талантливого режиссера В. А. Смеянова, принимавшего участие в постановке «Бронепоезда» Вс. Иванова и самостоятельно поставившего в Первом Белорусском Государственном драматическом театре «Ярость» Яновского и «Ингу» А. Глебова.

Освобождение от работы двух горячо любимых коллективом руководящих работников театра не было, конечно, случайностью. Это было сознательным делом рук вражеского руководства в Наркомпросе и дирекции театра.

В. А. Смеянов совсем уехал из Белоруссии, а Е. А. Мирович переехал в Гомель.

Однако вражеские намерения не сбылись. Основную режиссерскую работу с коллективом театра успешно повели актеры Л. Г. Рахленко и М. А. Зорев.

Художественным руководителем Первого Белорусского Государственного драматического театра в 1932 году приглашается режиссер Еврейского театра БССР Л. М. Литвинов.

В 1932 году Л. М. Литвинов ставит спектакль «Батьковщина» Кузьмы Черного.

Оригинальное произведение крупнейшего белорусского прозаика — пьеса «Батьковщина» («Отечество») — трактует весьма актуальную тему. Написанная сочным народным языком, она полна больших и глубоких мыслей и подлинного драматизма.

Ряд актеров создал в спектакле «Батьковщина» замечательные образы. В. И. Владомирский с большой внутренней силой и выразительностью играл роль бедняка-крестьянина Леопольда Гушки. Его дочь — молодую белорусскую работницу Марильку — с глубокой проникновенностью и драматизмом исполняла И. Ф. Жданович. Г. П. Глебов с большой убедительностью и мастерством раскрыл образ Павла Немиры.

Очень удачной была в этом спектакле музыка, написанная на основе народных мелодий композитором Е. К. Тикоцким.

Глубокое чувство жизненной правды у актеров и реализм самого произведения подчинили себе воспитанного на других художественных принципах режиссера Л. М. Литвинова. Однако в следующих своих постановках и особенно в литературно переработанной «Жакерии» П. Мериме он, преодолевая творческое сопротивление коллектива, отрицая все его прошлые достижения, пытается перевести театр на путь декларируемого им героико-романтического театра.

Первый Белорусский Государственный драматический театр в своей практической работе никогда не отрицал элементов романтического, яркими примерами чего служили хотя бы такие его спектакли, как «Машэка», «Волки», «Мятеж», «Бронепоезд» и другие. В представлении творческих работников театра роман-

тика органически входит в понятие социалистического реализма, утверждаемого театром.

Однако нарочитое преобладание этого стиля привело бы к ограничению репертуара и актерского творчества. К тому же на практике постановки таких спектаклей, как «Жакерия», «Недоросль» (совместно с П. А. Даниловым), выявилось, что героико-романтическое Л. М. Литвинов понимает чисто внешне, формально. Так, в «Жакерии» революционное движение французских крестьян представлено постановщиком во внешнем действии. Вместо глубокого раскрытия внутреннего мира действующих лиц постановщик все свое внимание отдает зрелищной части спектакля, различным пристегнутым к пьесе интермедиям. На протяжении всей пьесы по сцене бесконечно двигаются толпы статистов, шумом и криком пытающиеся передать большой революционный подъем.

В эстетском оформлении в угоду формалистическим замыслам деформируются реальные вещи.

Постановка «Жакерии» вызвала большую творческую дискуссию. Зритель также не воспринял холодного, надуманного спектакля.

Первый Белорусский Государственный драматический театр на протяжении своего творческого пути никогда не боялся смелых экспериментов в поисках своего стиля, своего творческого метода, национальной формы, доказательством чего служат постановки хотя бы таких его спектаклей, как «Мещанин во дворянстве», «Мост» и другие, но эти эксперименты делались на основе глубокого познания жизни.

Актеры решительно не воспринимали ложного, надуманного, построенного на пустом, хоть и эффектном трюке режиссерского экспериментаторства. Там, где Л. М. Литвинов творчески приближался к коллективу, преодолевая формализм, его неизменно встречали удачи. Одной из таких удач была его постановка в 1937 году, в дни празднования столетия со дня смерти величайшего русского поэта Александра Сергеевича Пушкина, инсценировки «Капитанской дочки», получившей высокую оценку в печати.

В исполнении В. И. Владомирского очень убедительно прозвучал Пугачев. Целеустремленный, хитрый, находчивый, остроумный, властный, Пугачев — Владомирский явился живым воплощением замечательной исторической личности.

С большой теплотой и юмором исполнил роль Савельича Г. Ю. Григонис.

Очень артистично, с тонким ощущением пушкинских образов исполнили роль Гринева Б. В. Платонов и роль Маши И. Ф. Жданович.

В том же 1937 году с большим художественным успехом режиссером и актером театра М. А. Зоревым был поставлен спектакль «Последние» М. Горького.

Это замечательное горьковское произведение дало прекрасные возможности актерам создать яркие сценические характеры. В этой пьесе нет слабых ролей, каждый образ содержателен и активен. Эти качества были должным образом оценены актерами, каждый из них вложил максимум внимания и энергии в работу над этим спектаклем.

Глубоко волнующий образ Веры создала И. Ф. Жданович. В этой роли со всей глубиной и силой раскрылось большое драматическое дарование актрисы.

Первый Белорусский Государственный драматический театр не оставляет работы с белорусскими драматургами, добиваясь создания новых оригинальных произведений. К работе привлекаются крупнейшие белорусские писатели — З. Бядуля и К. Крапива.

В 1937 году, в дни празднования двадцатилетия Великой Октябрьской социалистической революции, театр выпускает премьеру пьесы З. Бядули «Соловей» на тему о восстании крепостных в начале XIX столетия. В пьесе очень интересно показан крепостной театр. Большое место в постановке занимают народные сцены, песни, пляски, различные игры и обряды.

В 1938 году состоялась премьера новой пьесы известного белорусского сатирика-баснописца К. Крапивы — «Партизаны».

Действие пьесы развивается в те дни, когда белопольские войска при активной поддержке капиталистических государств оккупировали Белоруссию. Идейным вдохновителем партизанского движения является в пьесе большевик-подпольщик Скиба, партизанским командиром — бедняк-крестьянин, матрос Данила Дрыль. Активную помощь отряду оказывают старик-крестьянин Бадыль и его внучка Настуля.

Очень интересна драматически напряженная линия развития бедняка Рыгора, влюбленного в кулацкую дочку Катерину. Катерина предлагает Рыгору выдать его друга — командира партизан Данилу Дрыля — полякам. После большой внутренней борьбы Рыгор отказывается предать друга и уходит с Данилой в лес к партизанам.

Написанная превосходным языком, полная сочного народного юмора, пьеса «Партизаны» явилась прекрасным художественным материалом для создания глубоко патриотического спектакля о гражданской войне. Замечательный образ деда Бадыля создал в этом спектакле А. Барановский. С большой теплотой и любовью сумел актер передать мудрость, бесстрашие, веру в победу, ненависть к панам старика Бадыля — яркого представителя своего народа.

В оформлении «Партизан» удачно дебютировал белорусский художник Б. Е. Малкин.

Успешная режиссерская работа Л. Г. Рахленко над рядом спектаклей — «Жизнь зовет» Билль-Белоцерковского (1935), «Волки и овцы» А. Островского (1936), «Скупой» Мольера (1937) и «Партизаны» Крапивы — выдвинула его в ряд ведущих режиссеров республики.

Рост и развитие Л. Г. Рахленко тесно связаны с жизнью коллектива театра. Придя в театр в 1929 году после учебы в Ленинградском институте сценических искусств, он режиссерски помогает Е. А. Мировичу создать один из лучших спектаклей театра — «Гуту». После ухода Е. А. Мировича из театра Л. Г. Рахленко продолжает развивать и углублять творческую линию театра. Горячо защищая все лучшее, художественно полноценное, достигнутое театром в прошлом, он с воодушевлением работает над дальнейшим ростом театра, повышением его сценической культуры.

Будучи сам актером, Л. Г. Рахленко вместе с М. А. Зоревым продолжает начатую Е. А. Мировичем работу над воспитанием актеров, над развитием их мастерства. Все это создает Л. Г. Рахленко должный авторитет в коллективе и дает основание руководящим органам искусства БССР назначить его в 1937 году художественным руководителем театра.

Постановка «Соловья», «Партизан» натолкнула театр на мысль создать цикл произведений об истории борьбы белорусского народа с польскими панами. Осуществляя этот замысел, Белорусский Государственный драматический театр в 1938 году выпускает премьеру драматической поэмы М. Климковича «Катерина Жерносек».

Содержание пьесы связано с историческими событиями середины XVI столетия. Это период, когда польские паны начинают проникать в белорусские земли, находившиеся под владычеством литовских князей.

Пользуясь всеми средствами, польская шляхта проводит политику закабаления «похожих» (свободных) еще тогда крестьян, имевших право отхода от своего князя.

Народ поднимает восстание, братское участие в котором принимают русские и украинские казаки.

Написанная в стихах, эта пьеса дала возможность широко развернуть музыкальное оформление, создать ряд замечательных песен и танцев. Интересное оформление спектакля сделал молодой талантливый белорусский художник И. М. Ушаков.

1939 год начался большим и радостным событием для Первого Белорусского Государственного драматического театра. В дни празднования двадцатой годовщины Белорусской ССР правительство республики присвоило звание народного артиста БССР В. И. Владомирскому и звание заслуженных артистов

БССР Л. Г. Рахленко, М. А. Зореву, Г. П. Глебову, Л. И. Ржецкой, И. Ф. Жданович, Б. В. Платонову, Г. Ю. Григонису, С. В. Галиной, С. С. Бирилло, а также наградило ряд работников почетными грамотами.

В 1936 году летом, по заданию партии и правительства, театр, разбившись на три бригады, выехал для обслуживания рабочих лесосплава по основным водным бассейнам Белоруссии.

Со специально приготовленной художественной программой, на баржах и автомашинах, двинулись актеры на обслуживание лесосплава, имеющего в экономике БССР огромное значение.

Целый месяц путешествовали бригады, забираясь в самые отдаленные места Белоруссии, и с честью выполнили возложенное на них ЦК КП(б)Б и правительством БССР почетное и ответственное задание.

В период коллективизации актеры Белорусского Государственного драматического театра с первых же дней этого грандиозного сталинского движения в деревне объявляют себя мобилизованными, не считаясь с временем, деятельно готовят специальную художественную программу и, разбившись на бригады, выезжают на обслуживание весенне-посевных и осенне-уборочных кампаний в колхозах. С 1931 по 1936 год бригады театра обслужили ряд районов Гомельской, Минской и Витебской областей.

Всегда эти поездки в деревни, в красноармейские лагеря, в рабочие клубы были большим, настоящим праздником как для зрителя, так и для актеров.

Политическая активность коллектива театра особенно ярко сказалась в художественном обслуживании выборов в Верховные Советы БССР и УССР в 1938 году (во время поездки на Украину) и выборов в местные советы БССР в 1939 году.

В 1938 году партия и правительство вынесли решение включить спектакли старейшего драматического театра республики — Первого Белорусского драматического театра — в программу декады белорусского искусства в Москве.

Это решение вызвало огромный творческий подъем в коллективе. Под знаком подготовки к крупнейшему в жизни белорусского искусства событию проходит вся его работа за последнее время.

В 1939 году театр начинает работу над пьесой безвременно умершего талантливого драматурга Эдуарда Самуйленка «Гибель волка».

Это выдающееся в белорусской драматургии произведение, глубоко трактующее тему об окончательной гибели собственнического чувства в сознании человека, написано прекрасным, полным яркого юмора, сочным и красочным народным языком.

Э. Самуйленок с глубоким чутьем настоящего художника, с большим литературным мастерством написал ряд живых, очень правдивых типов колхозников, новых, советских людей: деда Анисима, страстного рыболова, мечтающего поймать давно выслеженного пятипудового сома к праздничному столу в дни юбилея колхоза; птичницы Степаниды, ревностно оберегающей свою ферму от покушений собственного мужа — главного устроителя праздничного стола; мудрого и бдительного Мирона Бокутя, бывшего политического ссыльного.

Действие пьесы происходит в наши дни в пограничном колхозе. Пограничники вместе с колхозниками раскрывают вражескую деятельность замаскировавшихся врагов — лесника Харкевича, полевода Вырвича, председателя райисполкома Абабурки и других.

Сущность врага, его волчья хватка сильно показаны Э. Самуйленком в образе лесника Харкевича.

Г. П. Глебов с исключительной внутренней силой и блестящим актерским мастерством исполняет эту роль.

Прекрасно исполнение В. И. Владомирским роли районного начальника Демьяна Абабурки. В ярких типических деталях, талантливо найденных актером, раскрывается и смешное и мерзкое в натуре этого обнаглевшего самодура.

Спектакль этот, поставленный режиссером К. Н. Санниковым, консультировался приглашенным из Москвы режиссером И. М. Раевским.

Все лето 1939 года театр вместе с И. М. Раевским работает над новым вариантом постановки «Последних» М. Горького, а также готовит постановку новой комедии Кондрата Крапивы — «Кто смеется последним».

Сатирическая комедия К. Крапивы «Кто смеется последним» в острой обличительной форме бичует обывательщину, мещанство, показывая различные типы проходимцев, подхалимов, лжеученых и клеветников, пролезших в советские учреждения.

К. Крапиве удалось создать ряд интересных комедийных характеров. Кроме типичного обывателя, научного сотрудника Туляги, который в замечательном исполнении Г. П. Глебова вырос в центральную фигуру спектакля, блестяще написан подхалим и клеветник Зелкин, образ которого в мастерском исполнении Б. В. Платонова достиг высокого художественного обобщения. Очень яркую фигуру политического двурушника и авантюриста Горлохватского создал Л. Г. Рахленко.

Весьма значительна актерская деятельность заслуженного артиста БССР Г. П. Глебова, показавшего замечательные результаты в работе над образами Гарпагона в пьесе «Скупой» Ж. Мольера, Харкевича в пьесе «Гибель волка» Э. Самуйленка, Туляги в комедии «Кто смеется последним» К. Крапивы

и др. Правительство присвоило Глебову звание народного артиста БССР.

Звание заслуженных артистов БССР получили старейшие работники искусства БССР — артистка Е. Э. Миронова и режиссер В. Я. Головчинер.

Рост белорусской драматургии дал театру возможность создать ряд спектаклей, получивших широкую известность и популярность у нашего зрителя. Первый Белорусский Государственный драматический театр и дальнейшую свою основную линию по созданию репертуара строит на работе с белорусскими драматургами. В частности, театр мечтает о создании высокохудожественного произведения на тему об историческом освобождении Красной Армией западных областей Белоруссии от белопольских оккупантов.

К двадцатилетнему юбилею театра, который состоится 14 сентября 1940 года в Минске, должны осуществиться постановки двух выдающихся произведений мировой драматургии — «Ревизора» Н. Гоголя и «Ромео и Джульетты» В. Шекспира.

Юбилей состоится после декады белорусского искусства в Москве, в которой Первый Белорусский Государственный драматический театр выступит с постановками: «Партизаны» К. Крапивы, «Гибель волка» Э. Самуйленка, «Кто смеется последним» К. Крапивы и «Последние» М. Горького.

Показ достижений театра в столице Советского Союза Москве является фактом огромного исторического значения для всего белорусского искусства и для Первого Белорусского Государственного драматического театра в частности.

За двадцать лет своего существования Первый Белорусский Государственный драматический театр сумел создать ряд значительных художественных спектаклей, но самую главную ценность театра составляют, конечно, собранные и воспитанные им мастера сцены, имена которых знает и любит народ.

Творческая связь между театрами братских республик служит огромным стимулом роста и совершенствования национальной по форме, социалистической по содержанию белорусской театральной культуры.

Знакомство работников белорусского театра с выдающимися русскими и украинскими театрами, знакомство и встречи с крупными мастерами русской сцены, происходившие на протяжении двадцати лет,— все это творчески обогащало белорусского актера.

Исключительное радушие и гостеприимство, с которым встречали коллектив Первого Белорусского Государственного драматического театра во время гастрольных поездок по братским республикам, наполняли сердца работников театра искренней радостью и чувством признательности большевистской партии за нерушимую сталинскую дружбу народов.

ВТОРОЙ БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР

После того, как в Минске был создан Первый Белорусский Государственный драматический театр, в ноябре 1921 года, для дальнейшего развития театральной культуры в БССР, был открыт Белорусский Государственный институт сценического искусства.

Институт состоял из двух студий — белорусской и еврейской. Задача института заключалась в том, чтобы в условиях такого всемирного театрального центра, каким является Москва, воспитать и подготовить, пользуясь богатейшим опытом русских театров, белорусскую и еврейскую актерскую молодежь.

Состав студии был укомплектован участниками белорусских драматических кружков художественной самодеятельности. Кроме того, в студию были посланы для усовершенствования молодые актеры Первого Белорусского Государственного драматического театра — А. К. Ильинский, К. Н. Санников, О. Е. Вашкевич, Н. Мицкевич, С. М. Станюта.

В 1921—1922 годах учебная работа в белорусской студии протекала под художественным руководством артиста МХАТ А. П. Бондарева, преподавателей Б. М. Афонина (Первая студия МХАТ), М. Н. Успенской и других.

После того, как значительная часть преподавателей студии выехала с МХАТ на гастроли за границу, художественным руководителем студии был назначен режиссер В. С. Смышляев. Преподавателями в студии работали А. А. Гейрот, С. В. Гиацинтова, В. А. Громов и другие.

По первоначальному плану основной задачей студии являлось пополнение Первого Белорусского Государственного драматического театра новыми, всесторонне подготовленными кадрами.

В дальнейшем распыление единого, хорошо сыгранного ансамбля было признано нецелесообразным. После пятилетнего обучения и сценической практики состав белорусской студии в количестве 34 человек был оформлен в качестве самостоятельной театральной единицы. Так родился Второй Белорусский Государственный театр с постоянным пребыванием в городе Витебске. Художественным руководителем театра был назначен режиссер Сурен Хачатуров.

Свой первый сезон театр открыл в Витебске 21 ноября 1926 года. К моменту открытия репертуар Второго Белорусского Государственного театра состоял из следующих пьес: «Царь Максимильян» по тексту А. Ремизова, «Сон в летнюю ночь» Шекспира, «Эрос и Психея» Жулавского, «Вакханка» Еврипида, и нескольких инсценировок-миниатюр, подготовленных в порядке учебной работы: «Гавань» по рассказу Мопассана «Франсуаза», «Цырюльник из Биреагу» Макса Мелля и другие.

В постановочном плане театра были также запроектированы и частично подготовлены «Гайавата» по Лонгфелло, «Сакунтала» и «Мужеством добытая Урваси» Калидаса, «Два болтуна» по Сервантесу.

Высокое мастерство актерского исполнения уже с первых дней существования этого театра показало зрителю, что молодой коллектив органически усвоил многое из наследия русской театральной культуры и в первую очередь из богатейшего сценического опыта театров Москвы. Однако враждебные националистические элементы, проникшие к руководству культурным строительством в Белоруссии, пытались, и порою не безуспешно, использовать молодой театр в целях идейно чуждого буржуазно-националистического воздействия на зрителя.

С этой целью подбирался для театра и соответствующий «оригинальный» репертуар, состоявший из пьес, которые недостойны даже упоминания. С реакционных позиций трактовались театром в первые годы его существования и произведения классики — «Сон в летнюю ночь» Шекспира и «Вакханки» Еврипида. Внутри театра среди актерского коллектива пропагандировались всевозможные реакционные теории и мистические учения.

Первым спектаклем Второго Белорусского Государственного театра явилась постановка «Царя Максимильяна» (постановщик В. Смышляев, режиссеры Б. Афонин и В. Смышляев, художник Л. Никитин, музыка А. Оленина). Премьера состоялась в Москве 24 мая 1924 года. В основу спектакля был положен текст народной драмы «Царь Максимильян» по А. Ремизову в обработке студийца Н. Мицкевича по материалам белорусских вариантов драмы, записанных в Минске и в Речицком районе Гомельской области. Пьеса состояла из двух актов и интермедии.

Художественное руководство театра следующим образом трактовало спектакль: «Долго терпят угнетенные массы самодержавие царя Максимильяна и даже искренне принимают его (приветственные песни хора), но он, подобно пауку, опутывает всех своей паутиной и подавляет своим деспотизмом, чтобы только удовлетворить свои собственные интересы и желания. Проходит время — годы, столетия, одна эпоха сменяет другую, а угнетенные все терпят, все ищут «вековечную правду болючую». Наконец, приходит эта правда. Является рыцарь-богатырь, который уничтожает самодержавие и убивает царя Максимильяна. Эта основная мысль, проходя через всю драму, отражена не только в тексте и в действии на сцене, но и в самой декорации. Конструкция символизирует паука. Если внимательно всмотреться в отдельные части конструкции, то идея паука представляется ясно: центр (трон царя Максимильяна) — головка паука, средняя часть — туловище паучье, а поровну размещенные лестницы и поручни — его ноги и сама паутина» («Заря Запада», № 286, 12 декабря 1926 года).

Идейно-художественное разрешение спектакля нельзя было считать удачным. Фольклорный материал площадного народного зрелища, «Царь Максимильян» был использован театром для создания формалистически-эстетского, стилизованного спектакля, весьма далекого от подлинного фольклора.

Принципы рафинированной стилизации, идеи рока и обреченности, любви и смерти в мистическом понимании — все эти особенности эстетского театра нашли себе широкое применение в первом периоде творческой жизни театра вообще и в частности в «Царе Максимильяне».

Это был спектакль программный. Щит рыцаря из «Царя Максимильяна» был положен в основу знака — эмблемы театра — и фигурировал на всех его афишах и в официальных документах.

Все это вызвало справедливые возражения со стороны советской критики. Отмечая высокий формально-художественный уровень спектакля и в первую очередь выдающуюся игру актеров, большинство критических статей и рецензий, посвященных «Царю Максимильяну», ставило под серьезное сомнение его идейную направленность.

Одной из последующих постановок Второго Белорусского Государственного театра явилась пьеса Жулавского «Эрос и Психея» (постановка режиссера Б. Афонина, художник Л. Никитин).

В основу этого спектакля был положен идеалистический тезис о том, что все земное ведет якобы к обману, к разочарованию, к гибели, что только душа, освобожденная от всего земного, может спасти мир. Сценическая повесть Жулавского оказалась созвучной идейно-художественному направлению театра в первый период его существования. Густая пелена мистики обволакивала этот спектакль.

В том же духе трактовали в театре и «Сон в летнюю ночь» Шекспира (постановка В. Смышляева, художник Л. Никитин). Спектакль «Сон в летнюю ночь» был посвящен утверждению подсознательного, стихийного, интуитивного. Отвлеченное время (несмотря на античную стилизацию декоративного оформления и одежды), символика, уход от реальности в иллюзорный мир поэтических мечтаний — вот основа этого спектакля, в декоративном оформлении которого приобретал особое значение черный бархат. На фоне черного бархата благодаря сложной системе освещения неземными казались белые тонкие колонны, точно парящие в пространстве, белые, полупрозрачные хижины.

Бледный луч света прорезал обрамленную черным бархатом сцену, перебрасывался из одного угла в другой, выхватывал ту или иную фигуру или деталь оформления, делая их невесомыми, нематериальными, прозрачными и призрачными. Не актеры, а

прозрачные тени, не люди, а какие-то эльфы пластично и ритмично двигались в пространстве, взлетая на воздух (черные качели, невидимые на черном фоне бархата), как бы вне времени, освобождаясь от всего обыденного и конкретного и стремясь в сферу мистических «откровений». Такое впечатление создавал этот спектакль у зрителя.

Несмотря на блестящее оформление, несмотря на бесспорно тонкий художественный вкус, который чувствовался в постановке, спектакль «Сон в летнюю ночь» не встретил одобрения со стороны зрителя и получил довольно резкую оценку критики.

Аналогичной идейной направленностью была проникнута и постановка «Вакханок» Еврипида (постановка В. Смышляева, художник Б. Матрунин, музыка А. Александрова). Сценическая трактовка трагедии Еврипида имела целью доказать невозможность и бесплодность борьбы человека против судьбы, против законов рока.

Человек Пентей, осмелившийся вступить в борьбу с богом Дионисом, сурово наказан. Он погибает от руки собственной матери. Этот сюжет античной трагедии, так же как и ее фон — вакхический культ,— был широко использован театром для создания спектакля, органически близкого по своему духу и по своим эстетическим особенностям предыдущим постановкам.

От всех этих постановок коренным образом отличаются лишь следующие по времени спектакли театра — «В былые времена» и «Остап».

В этих спектаклях театр совершенно отказался от принципов условно-эстетской стилизации, которыми были проникнуты первые его работы. Но это были в достаточной степени примитивные, натуралистические спектакли, проникнутые бытовщиной и этнографизмом.

Руководство театра не считало эти спектакли основными, характерными для творческого облика театра. Оно рассматривало их как неизбежную уступку тем требованиям, которые предъявлялись театру со стороны советской общественности.

«В былые времена» И. Бена — сентиментальная историческая мелодрама из жизни крепостных крестьян, пьеса малосценичная, лишенная ярких образов и положений.

Основной мотив пьесы и спектакля (постановка Б. Афонина, художник Л. Никитин) — страдания крепостного крестьянства, показанного в виде социально однородной, недиференцированной массы. Действия в пьесе развивались вяло и медленно, спектакль был перегружен бытовыми деталями.

Постановка «В былые времена» встретила отрицательные отзывы.

В газете «Полесская правда» (№ 27, 1929) мы читаем: «Этот историзм — не наш историзм. Автор сваливает вместе события из времен крепостного права, не задаваясь никакими

перспективами, т. е. показывает их в застывшем бытии, а не в развитии». Отмечая отсутствие в пьесе полноценных образов и натуралистическую примитивность ее, газета заключает: «Короче говоря, идеологическая и художественная ценность пьесы близка к нулю».

Постановка пьесы «Остап» А. Глобы (постановщики В. Громов и Г. Новский, художник А. Благонравов) была первым спектаклем театра на современном материале.

Молодой крестьянский парень, деревенский коммунист и демобилизованный красноармеец Остап попадает при помощи своего знакомого из глухой белорусской деревни на ответственную работу в Москву. Очутившись в суете столичной жизни и подпав под влияние чуждого окружения, этот крестьянин-выдвиженец утрачивает свою «первородную» чистоту, свою «самобытность». Он отрекается от своей родной деревни, крестьянства, от своего народа. Оторвавшись от родной почвы, он становится жертвой города. Аферисты и спекулянты используют служебное положение Остапа в своих преступных целях, и он арестовывается.

Спектакль был явно порочен. В нем противопоставлялась белорусская деревня с ее «первородной чистотой» и «самобытностью» большому городу Москве. Город был показан только в отрицательных своих, теневых проявлениях. Белорусская деревня также показана в неверном, искаженном освещении.

Рассмотренным репертуаром театр закончил свой первый сезон (1926/27) в Витебске и начал второй сезон (1927/28) в Минске.

Неправильная линия, проводимая руководством театра, встречала недовольство и противодействие со стороны коллектива, не желающего итти по пути отрыва от действительности.

Это недовольство находило себе подтверждение в многочисленных критических выступлениях прессы, направленных против реакционных идейно-художественных позиций, занятых руководством театра. Советская критика требовала от театра решительного отказа от идейно порочного репертуара, от националистической ограниченности, от теории «искусства для искусства». Печать выступала против формалистически-эстетской самоизоляции театра от окружающей жизни.

В результате театральной дискуссии, развернувшейся вокруг постановок театра во время второго сезона, его националистическое руководство было снято.

Перед театром была поставлена задача — приступить к работе над лучшими произведениями советской драматургии, и необходимый перелом был вскоре достигнут.

В 1928 году в театре состоялась премьера пьесы «Разлом» Б. Лавренева (постановка режиссера С. Розанова, художник

Ю. Гольц), занявшей прочное место в репертуаре театра и пользующейся до настоящего времени заслуженным успехом у зрителя. Это был первый подлинно революционный спектакль после целого ряда неприемлемых для советского зрителя постановок.

В этом спектакле впервые на современном материале особенно ярко проявилось большое дарование таких мастеров белорусской сцены, как А. Ильинский, П. Молчанов и другие.

Блестящим разрешением массовых народно-революционных сцен на крейсере, созданием ряда красочных образов, типов и характеров матросского коллектива театр снова — и на этот раз прочно — завоевал себе утраченную уже было популярность.

В результате объединенных усилий режиссера, художника и исполнителей получился сильный, выразительный, идейно и художественно полноценный спектакль.

В «Разломе» актерский коллектив Второго Белорусского Государственного театра доказал свое желание и свою способность создавать живые, яркие, реалистические образы героев народной массы, героев современности. Этим в значительной степени и объясняется тот огромный успех, который выпал на долю этого спектакля у публики.

Постановка «Разлома» лишний раз подтвердила театру ту бесспорную истину, что только произведения, созвучные идеям нашей действительности, могут рассчитывать на полное признание и одобрение со стороны советского зрителя.

Вслед за «Разломом» на сцене театра на протяжении 1928—1930 годов были поставлены пьесы «Когда поют петухи» Юрьина и «Накануне весны» белорусского драматурга Н. Ильинского.

Пьеса «Накануне весны» написана Ильинским на материале современной белорусской деревни накануне коллективизации. В ней отражены моменты классовой борьбы в советской деревне. «Накануне весны» 1928 года шовинистические круги усиленно пытались протаскивать идею «хуторизации». Отсюда станет понятным тот эффект, какой произвел этот спектакль, агитирующий за колхозы. В спектакле был широко использован современный белорусский фольклор по записям, сделанным в Речицком районе Гомельской области.

Работая на современном драматическом материале, театр устанавливает тесную связь с трудовым зрителем, он упорно ищет новых творческих путей, новых форм связи со зрителем, с фабриками и заводами, с воинскими частями.

Решительные сдвиги в этом отношении дал сезон 1930/31 года, проведенный театром в Минске. Социалистическое соревнование и ударничество органически вошли в это время в творческую практику театрального коллектива.

Почетное красное знамя, полученное театром от частей Минского гарнизона за постановку «Первой Конной», большое количество адресов и грамот от Дома Красной Армии свидетельствуют об этом.

Новые спектакли театра, подготовленные в это время,— «Первая Конная» В. Вишневского (постановка В. Тезавровского, художник Матрунин, музыка Старокадомского) и «Кочегары» белорусского драматурга И. Гурского (постановка Н. Мицкевича, художник Ю. Гольц) — были широко использованы для развертывания большой общественно-политической работы со зрителем (тематические выставки в фойе и коридорах театра, листовки-обращения к зрителю, диспуты вокруг постановки и т. п.).

В 1931 году Второй Белорусский Государственный театр с успехом совершил свою первую гастрольную поездку за пределы БССР — в Москву и Ленинград, где показал достижения культурного строительства в Советской Белоруссии. Во время этих гастролей театром были показаны «Разлом» Лавренева, «Первая Конная» Вишневского, «Кочегары» Гурского и «Накануне весны» Ильинского.

Работая над реалистическим, жизненно правдивым материалом, коллектив театра окончательно убедился в том, что только идейно и художественно полноценная пьеса может содействовать его дальнейшему творческому росту.

Впрочем, некоторые режиссеры, работавшие в театре в то время, не поняли еще того, что пьеса, проникнутая передовыми идеями, может быть обесценена и даже превращена в свою противоположность формалистической трактовкой со стороны постановщика.

Именно это и случилось с некоторыми постановками. Так, в процессе работы над «Кочегарами» (режиссер Н. Мицкевич) театр проявил склонность к схематизму и плакатности.

Художественно убедительный показ действительности был подменен в этом спектакле лозунговостью, поверхностной схемой, чему в значительной степени способствовали драматургические особенности пьесы и увлечение постановщика приемами и методами работы Трамов.

Формалистической оказалась и одна из следующих по времени постановок театра — «Женитьба Фигаро». Блестящее классическое произведение было использовано лишь как повод для пустого формалистического трюкачества.

Благодаря своевременным указаниям руководящих организаций и критики театр сумел преодолеть эти рецидивы формализма и снова стать на позиции реалистического искусства.

Об этом можно было судить по таким постановкам театра, как «Гонцы» Б. Ромашова (режиссер В. Дарвишев), «Гибель эскадры» А. Корнейчука (режиссер заслуженный артист РСФСР

К. Зубов) и «Бесприданница» А. Островского (режиссер В. Дарвишев).

Общественность БССР по достоинству оценила успехи Второго Белорусского Государственного театра, и он был занесен в красную книгу почета имени XI съезда Советов БССР.

С этого времени начинается планомерная, систематическая работа театра с белорусскими драматургами.

К работе над созданием оригинального репертуара театр привлекает одного из крупнейших мастеров — белорусского художника слова, народного поэта БССР Якуба Коласа. В 1936 году состоялась премьера пьесы Коласа «Война» (постановщик В. Дарвишев), написанной для театра и посвященной войне 1914—1919 годов в Белоруссии.

Одновременно с этим театр обращается и к произведениям белорусского дореволюционного наследия в области драматургии. Режиссер П. Молчанов осуществляет постановку небольшой сатирической комедии белорусского писателя середины прошлого столетия Дунин-Марцинкевича «Пинская шляхта», а также дореволюционных водевилей народного поэта БССР Янки Купалы «Павлинка» и «Примаки».

Полнокровные реалистические образы белорусского народа, жизнь его в давно прошедшие времена и в условиях империалистической войны, развернувшейся на территории Белоруссии, богатый и яркий язык, насыщенный народным юмором и мудростью, мягкий лиризм и жизненная правда — вот что принесли в театр пьесы Якуба Коласа, Янки Купалы, Дунин-Марцинкевича.

Работая над этими пьесами, театр сумел создать реалистические спектакли, колоритные образы.

Значительное место в репертуаре театра заняла и постановка последующей пьесы Коласа — «В пущах Полесья» (постановка В. Дарвишева), — которую театр осуществил в 1937 году, к двадцатилетней годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

В основу пьесы было положена популярная повесть Коласа «Дрыгва». Сила этой пьесы в ее простоте и народности, в типичности событий, отображенных в сценических образах и эпизодах.

Центральный образ пьесы — дед Тарас, старый, добродушный белорусский дед из дремучих пущ Полесья, вырастающий в процессе борьбы с польскими захватчиками в руководителя партизанского отряда.

В образе деда Тараса удачно воплощены все лучшие черты белорусского народа: его честность, героизм, добродушие, скромная мудрость и лукавый юмор, любовь к своей родине и ненависть к ее вековечным врагам и угнетателям — польским панам.

Образ деда Тараса нашел себе прекрасного исполнителя в лице народного артиста БССР А. К. Ильинского.

Хорошо удались в этом спектакле народные сцены, живые, правдивые и колоритные.

Из произведений русской драматургии были в это время поставлены «Дети Ванюшина» С. Найденова (постановка Т. Сергейчик) и «Мещане» М. Горького (постановщики Виньяр и Тамарин).

Всеми этими спектаклями театр доказал свою творческую зрелость, свое умение раскрывать большие общественно-политические идеи, средствами подлинного искусства воплощая их на сцене в яркие, жизненные и художественно убедительные образы.

Новым подтверждением этого явилась постановка в 1938 году пьесы Н. Погодина «Человек с ружьем» (постановщики Виньяр и Тамарин).

В этом спектакле впервые были показаны на белорусской сцене образы великих вождей социалистической революции — Ленина и Сталина.

Заслуженному артисту Молчанову (роль Ленина) и народному артисту Ильинскому (роль Сталина) удалось воспроизвести на сцене многие характерные особенности и черты бесконечно дорогих советскому зрителю образов.

Правдивый и жизненный образ солдата Ивана Шадрина создал в этом спектакле заслуженный артист БССР Н. Звездочетов.

В 1939 году театром была поставлена пьеса покойного белорусского писателя Эдуарда Самуйленка «Гибель волка».

Линию работы над образами вождей революции, так удачно начатую в «Человеке с ружьем», театр продолжил в постановке стихотворной пьесы поэта П. Глебко «Над Березой рекой» (постановщик В. Аксенов, художник В. Кисимов, композитор А. Богатырев), осуществленной в начале 1940 года.

Драматическая поэма Глебко посвящена одному из героических эпизодов борьбы белорусского народа против польских оккупантов в 1919 году и участию в этой борьбе ближайшего сподвижника и друга великого Сталина — Серго Орджоникидзе.

Образ Серго Орджоникидзе (в исполнении заслуженного артиста Звездочетова) занимает в этой пьесе ведущее место.

Белорусский народ вместе с Красной Армией под руководством посланца великого Сталина — славного Серго — разбивает врага. При помощи Серго, обеспечившего своевременную разведку в тыл противника, взят город Борисов, один из опорных пунктов стратегического пути Орша — Смоленск — Москва. Боевое задание выполнено, поляки надолго задержаны на реке Березине.

Эти исторические события показаны в спектакле романтически-приподнято и в то же время реалистически-правдиво, это спектакль яркой национальной формы, социалистический по содержанию.

Последние работы театра свидетельствуют о том, что он глубоко и органически овладел методами реалистического искусства. Этому немало способствовала последовательная работа театра над темами большой социальной значимости. Второй Белорусский Государственный театр вырос, творчески созрел и доказал, что способен разрешать средствами подлинного искусства большие и ответственные художественные задачи.

РУССКИЙ ТЕАТР БЕЛОРУССИИ

Еще в начале прошлого столетия начинают заезжать в Минск и другие крупные города Белоруссии русские труппы и отдельные гастролеры. В 1840 году Минск посетил знаменитый трагик Александринского театра В. А. Каратыгин.

Специальных театральных зданий в городе не было, спектакли шли в здании Ратуши на Соборной площади (сейчас площадь Свободы). Та часть здания, в которой шли спектакли, в настоящее время снесена, но по сохранившимся материалам (опубликованным Е. Садовским в газете «Советская Белоруссия») известно, что это был узкий полутемный зал, едва вмещавший три ряда кресел на тридцать человек, и галлерея на шестьдесят человек. Спектакли шли очень редко. В 1844 году организуется труппа любителей, во главе которой стояло несколько профессиональных актеров. Репертуар составляли обычные в то время мелодрамы и водевили. Афиши свидетельствуют о том, что на сцене Ратуши шли «Дон Цезарь де Базан», «Дочь Тамбур-мажора» и т. п. Однажды была поставлена даже какая-то опера. Из-за растянутости оперы и сложности смены декораций опера игралась по частям три дня, по акту на вечер. Позднее труппа поставила «Горе от ума» и «Ревизора». Зрителями этого театра был, понятно, только избранный круг городской знати. Позднее, когда зал Ратуши пришел в окончательную ветхость, спектакли стали даваться в частном доме некоего Соломонова. Зал в доме Соломонова был несколько больше. В 1884 году дом этого предпринимателя сгорел. Театральная жизнь надолго замерла.

Лишь в 1888 году городское управление после долгих дебатов приступило к постройке театра по плану архитектора Козловского. В 1890 году театр был построен и открыт (в его помещении затем разместился Первый Белорусский Государственный драматический театр). На открытии театра шли отрывки из «Бориса Годунова» Пушкина и мелодрама «Сфинкс» Октава Фалье, поставленная какой-то приглашенной группой.

С этого времени в помещении театра работали одна за другой частные антрепризы, не представлявшие, однако, художественного интереса.

Связь советского русского актера с белорусской театральной культурой и творческое влияние его начинается с первых же дней зарождения белорусского театра. Достаточно указать на то, что одним из основоположников Первого Белорусского Государственного драматического театра был народный артист Е. А. Мирович, в прошлом артист русской сцены. Русский театр организовался одновременно с этим театром и играл на одних подмостках, чередуя спектакли. В состав его вошли актеры, которые, попав в Минск перед белопольской оккупацией, пережили всю тяжесть ее. Белополяки запрещали играть русским актерам, и те были вынуждены буквально голодать.

Дальнейшее развитие русского театрального искусства в Белоруссии шло не совсем нормально. Труппа актеров первого состава подобралась случайно и вскоре распалась. Несколько лет русский театр в Минске не работал. За эти же годы белорусский театр вырос в большой профессиональный театр и уже не имел возможности делить помещение с другими коллективами.

Организовавшийся еврейский театр занял перестроенное под театр здание бывшей синагоги. Других театральных площадок в городе не было (острый недостаток театральных зданий в Минске имеет место еще и сейчас). Таким образом, организации русского театра в Минске препятствовало отсутствие подходящего помещения. Русские театры организовывались время от времени в других крупных центрах Белоруссии — Гомеле и Могилеве, однако театры эти не закреплялись.

В 1932 году в Могилеве был открыт Русский Государственный театр БССР. Состав театра был собран из актеров различных школ, обладавших самой различной квалификацией. Театр не был обеспечен достаточно твердым и умелым художественным и административным руководством и вел серое существовачие. Враги народа — националисты, орудовавшие в это время в руководящих организациях искусства, стремились изолировать белорусскую культуру от русской советской культуры и в соответствии с этим умышленно держали русский театр в загоне, не обеспечивая ему нужной поддержки. Текучесть актеров была огромной, спектакль театра носил в худшем смысле провинциальный характер. Критика и советская общественность единодушно отмечали их слабость.

«Анна Каренина», поставленная театром уже в начале 1939 года, также была неудачным спектаклем. Критика отмечает, что глубокий смысл толстовского романа был утрачен в спектакле, что в погоне за эффектностью театр свел его к любовному треугольнику, адюльтеру, к дешевой банальной мелодраме. В погоне за количественным расширением репертуара театр был вы-

нужден печь постановки одну за другой, что тоже не содействовало повышению качества. Перед Управлением по делам искусств при СНК БССР со всей остротой встала задача укрепить театр организационно и художественно, влить в него новые силы, создать в Белоруссии высокоидейный русский театр.

В 1939 году перед началом сезона театр был переформирован. В состав его было влито два курса (29 человек) выпускников Ленинградского театрального училища. Главным режиссером театра был назначен заслуженный артист БССР Д. Н. Орлов. Лучшие актерские силы старого театра остались. Обухович, Аблов, Коноплянский и некоторые другие решили строить новый театр совместно с молодежью. Благодаря реорганизации театр получил огромные возможности творческого роста. Правда, профессиональный уровень актерского исполнения молодых актеров первых спектаклей еще не очень высок, но он неуклонно растет от спектакля к спектаклю, и со временем молодые актеры, среди которых немало очень способных, даже талантливых, сработавшись в дружном коллективе, смогут создать культурные, художественные спектакли. Обновленный русский театр открыл сезон 1939/40 года «Заговором» Вирта. Выбор пьесы нельзя было признать удачным, но режиссура (режиссер Владычанский, художник Рогачев) и актерское исполнение спектакля были интересны и художественно полноценны.

Следующей работой театра были «Таланты и поклонники» Островского и «Коварство и любовь» Шиллера. Оба спектакля— в постановке Ирины Меерхольд и Меркурьева. Это были школьные работы молодых артистов. Спектакли готовились еще в училище, театр лишь доработал их, ввел некоторых актеров и оформил эти спектакли. Старые, опытные артисты, войдя в молодежный состав, дружно работают, стремясь к ансамблевости исполнения.

«Таланты и поклонники» — хороший спектакль, но школьный его характер сказывается во всем. Многое в нем поверхностно, незрело, однако главное — ощущение безвыходности для таланта среди Дулебовых, Бакиных, Великатовых — в спектакле есть. Негину играет молодая артистка Ковалева. Играет неровно, незрело, но наличие дарования очевидно. Общее решение роли, акцент на трагичность положения Негиной правилен. Актриса не везде находит себя в роли, не всегда ясно проявляется ее отношение к окружающим, не всегда ровна эмоциональная насыщенность образов. Но там, где актриса чувствует и овладевает ролью, раскрывает свой артистический темперамент, ее исполнение делается превосходным. Так проводит она наиболее ответственные сцены пьесы: чтение письма Великатова, уход на свидание к Мелузову, прощание с ним в последнем акте.

Артист Коноплянский выступил на спектакле в роли Великатова. В целом он раскрыл образ очень правдиво. В исполнении его много хороших находок, умелая, уверенная разработка отдельных деталей, подчинение их общим замыслам. Однако в отношении работы со словом он не исчерпал своих возможностей.

Артист Аблов — ветеран сцены. Он помнит «Таланты и поклонники» как новинку репертуара. Аблов говорит: «Когда я играл эту роль пятьдесят лет назад...» — так, как будто речь идет о прошлом сезоне. Аблов один из немногих артистов, вошедших в новый состав труппы. Он играет в спектакле Нарокова. Шестидесятилетняя работа на сцене русского провинциального театра не может не сказаться в исполнении. Однако, имея огромный опыт, актер проделал большую работу по приближению исполнения к общему стилю спектакля и сыграл Нарокова убедительно, тепло и ярко.

Весной 1940 года театр заканчивал работу в Могилеве и готовился к гастролям. В гастролях им будут выпущены «Собака на сене» Лопе де Вега в постановке выпускника Гитиса Мееровского и «Опасный поворот» Пристли в постановке Владычанского. Молодежь играет в них совместно со «стариками», то есть оставшимися от старого состава актерами. Заслуженный артист Орлов играет в обоих спектаклях ответственнейшие роли — Тристана в пьесе Лопе де Вега и Стентона в «Опасном повороте», артистка Обухович — Диану и Олуэн.

У театра есть теперь перспективы творческого роста. Дружный и спаявшийся творческий коллектив далек от самоуспокоения и готов со всей страстностью отдать свои силы укреплению русского театра, стремясь к тому, чтобы театр стал достойным представителем великой русской театральной культуры в Белоруссии.

ГОМЕЛЬСКИЙ ОБЛАСТНОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Гомельский областной драматический русский театр начал работать лишь несколько месяцев назад, но, несмотря на «несолидный» стаж профессионального существования, театр этот достоин самого пристального внимания. Творческий состав этого театра молодежный, почти целиком комсомольский. Коллектив театра является не случайно собранным, где каждый артист имеет свои творческие принципы. Это монолитная группа молодежи, получившей высшее театральное образование в стенах Государственного института театрального искусства им. Луначарского под руководством народного артиста республики Л. М. Леонидова. Это первый опыт создания русского периферийного

театра из целого курса выпускников театрального вуза, и опыт вполне удачный.

Спаянная годами совместной учебы под руководством такого опытного педагога, как Леонидов, воспитанная в лучших традициях МХАТ, молодежная труппа Гомельского областного театра с первых же шагов своей самостоятельной профессиональной работы показала интересные спектакли и заслужила любовь и популярность у зрителей. Выпущенная из института в июле 1939 года молодежь с энтузиазмом принялась за работу по подготовке открытия театра. Под руководством Л. М. Леонидова, И. М. Раевского и А. М. Карева репетировались «Ревизор», «Васса Железнова», «Чайка». Оформляли эти спектакли Гремиславский и Трояновский. Репетиционная работа происходила в Москве, в Гомеле же в это время перестраивалось театральное здание. Гомель не имел театрального здания, поэтому пришлось приспособить старое помещение — так называемого цирка-театра. Сократив количество мест с 1 100 до 600, сделав верхнее фойе, перестроив и оборудовав сцену, удалось создать удовлетворительное помещение.

В ноябре 1939 года театр смог открыть свой первый сезон «Ревизором» Н. В. Гоголя. «Ревизор» был поставлен Леонидовым как острая и бичующая сатира,— в этом смысл спектакля и близость его к Гоголю.

Ансамблевость в спектакле носит глубокий внутренний характер. Каждый исполнитель ясно понимает, что успех спектакля зависит не только от его личного в нем успеха, но и от верного донесения пьесы всеми исполнителями в их сложной взаимосвязи. Хлестакова играет актер П. Г. Чернов. Он решает образ очень индивидуально и своеобразно. У его Хлестакова лицо избалованного глуповатого барчука. Он по-детски простодушно радуется небывалому почету и «займам», ему до разъяснения Осипа и в голову не приходит подумать о причине необычайного отношения к нему окружающих.

Хорошо играет городничего артист П. Ф. Бахтин. Он создает не карикатурный, а по-настоящему глубокий, сатирический образ. Осип в исполнении И. Г. Киреева — одно из украшений спектакля. Внешность, характерность поведения определены актером чрезвычайно интересно.

Принципиальное возражение вызывает трактовка почтмейстера и Марии Антоновны. Шпекин (артист П. И. Голышев) превращен во франта, любезника, в этакого местного Хлестакова. Он вертляв, «подражает модам» и внешностью привлекателен. Все это тонко и остроумно разработано и режиссурой и актером, но расходится с гоголевской характеристикой. Ведь в письме к Тряпичкину Хлестаков говорит: «Почтмейстер точь в точь департаментский сторож Михеич, должно быть также, подлец, пьет горькую».

Мария Антоновна (Н. Д. Романова и В. А. Казакова) также трактуется весьма спорно. Исполнительницы привносят в роль совершенно не совместимый с гоголевскими персонажами оттенок мягкой лиричности.

Вторым спектаклем театра была «Васса Железнова» Горького, поставленная также Леонидовым и Каревым. Спектакль этот был слабее «Ревизора». Труден ли был для молодых актеров сложный материал горьковской пьесы, или просто плохо разошлись роли, но основные персонажи не получили должного раскрытия. Васса в исполнении А. П. Ильясовой, актрисы по своим внешним актерским данным не вполне подходящей к роли, была сыграна не ровно. Не было достаточно яркой характерности, тонкости, которые необходимы для решения этого горьковского образа. Рашель — Куделина была излишне холодна. В ее исполнении не чувствовалась Рашель-мать.

«Падь Серебряная» Погодина была первой самостоятельной работой театра. Постановщиком спектакля выступил художественный руководитель — выпускник режиссерского отделения Гитиса Е. А. Соколов. Режиссер учел своеобразие погодинской драматургии, его юмор и остроту положения.

Черкасова играет артист П. Ф. Бахтин; исполняет он просто, не переигрывая, но как-то абстрактно. Хотелось бы больше характерных черточек, ярких, запоминающихся актерских красок. Артистка Л. П. Сахарова в роли Тани подкупала сценическим обаянием, но трактовка роли была не совсем верна: излишне подчеркивалась слезливость, слабоволие этой девушки.

Очень интересно, с хорошо разработанными деталями провели роли японских офицеров К. И. Маслов и М. Э. Перстин.

Следующей работой театра была постановка комедии-сатиры белорусского драматурга Крапивы «Кто смеется последним». Постановщиком этого театра выступил очередной режиссер театра — выпускник Гитиса комсомолец М. Рехельс. Критика отмечает культурность постановки, правильность решения основного замысла ее и интересное исполнение ролей, в особенности роли Туляги артистом М. Э. Перстиным.

Крупнейшим и значительнейшим явлением первого сезона явилась выпущенная в апреле 1940 года чеховская «Чайка» в постановке Леонидова и режиссеров МХАТ Карева и Раевского. Молодой коллектив чрезвычайно вырос в работе над этим спектаклем. Театр любовно и тонко раскрывает пьесу, прекрасно оттеняя полутона, сложные подтексты, которых так много в «Чайке». Отсутствие ремесленных штампов, ансамблевость исполнения, глубокое чувство ответственности каждого исполнителя за роль и спектакль в целом позволили театру выйти победителем из трудного испытания.

Нину Заречную играет Н. Д. Романова. Трепетная, порывистая юность, безмятежность чувств, «похожих на прекрасные

цветы», в первом акте и смятенность души в конце пьесы почувствованы и переданы актрисой прекрасно. И. В. Рукавицын раскрывает трагедию молодого писателя Треплева со всей ясностью и убедительностью. Очень верные краски находит актер для выражения сложных отношений с матерью. Н. Н. Куделина играет Аркадину легко, верно, без тени фальши и наигрыша. Куделина великолепно раскрывает внутренний мир Аркадиной, этой самодовольной, скупой, капризной женщины-актрисы.

Коллектив театра спаялся в работе над этим спектаклем. Творческая атмосфера, внимательное и бережное отношение к спектаклю — показатель серьезной любви молодых артистов к искусству. Молодежь прекрасно понимает преимущество своего положения, работы в своем «собственном» молодежном театре. Далеко не во всяком театральном организме молодые, начинающие актеры могли бы получить столько интересных, дающих возможность творчески расти ролей, твердо знать, что и в будущем интересной работы будет очень много. Сознание всего этого делает коллектив дружным и тесно спаянным. Близится окончание первого сезона профессиональной работы молодого театра. За год коллектив театра творчески вырос, приобрел большой опыт. У театра еще нет истории, нет пока своих собственных традиций, они определятся и сложатся с годами, но у коллектива есть горячее желание творить, созидать, и это дает все основания ждать быстрого и полного осуществления самых лучших надежд.

БЕЛОРУССКИЙ ТЕАТР ЮНЫХ ЗРИТЕЛЕЙ

Белорусский театр юных зрителей начал свое существование в апреле 1931 года. В жизни театрального организма десятилетие не малый срок. Маленькие зрители первых спектаклей за эти годы стали взрослыми людьми, и скоро уже они поведут на спектакли Тюза своих детей.

Девять лет коллектив Белорусского Тюза упорно шел по трудному, неизведанному пути создания театра для детей, преодолевая трудности, творчески вырастая в борьбе с ними.

Апрель 1931 года. «По решению ЦК ВЛКСМ в Минске организуется театр для детей»,— читаем мы в газетной хронике. Организатором и руководителем рождавшегося театра был активист художественной самодеятельности Минского железнодорожного клуба М. Ковязин. В качестве актеров он привлекает участников художественной самодеятельности города, главным образом молодежь. В театр приходит ученица восьмого класса средней школы Заборская, работница Кашина, товарищи Зелейко, Сагальчик и другие.

Первой пробой сил создавшегося театра была работа над пьесой Я. Мавра «На штурм». Это была типичная для того времени пьеска-агитка. Написанная по всем правилам рапповских канонов и в страшной спешке (театр репетировал первые сцены, когда последние еще подписывались), пьеска эта, естественно, не обладала высокими художественными качествами. В пьесе повествовалось о том, как дети, возглавив ударничество, повели за собой родителей на борьбу за производственные достижения. Режиссером и художником спектакля был М. Ковязин. Несмотря на очевидную слабость драматургического материала, успех первых спектаклей у детворы был огромный Очень уж назрела необходимость появления театра для детей.

Летом 1931 года молодой театр впервые отправился на гастроли. Приготовления были несложны. Собрав портативные декорации, костюмы, актеры отправились туда, где с нетерпением ждали их никогда дотоле не видевшие театра юные зрители,— в колхозы, в пионерлагеря, в клубы и местечки.

Время шло. Не обладавший профессиональными актерскими силами театр не мог ставить большого количества спектаклей. Он работал студийным порядком, подолгу репетируя каждый спектакль. В 1932 году театр ставит пьесу Зака «Наш», в 1933 году «Винтовку» Крона, «Путь далекий» Шестакова. Темой первой пьесы была борьба Красной Армии с белопольскими оккупантами, второй — воспитание беспризорников бойцами Красной Армии. Пьеса же Шестакова посвящалась интернациональной тематике. Постановщиком и оформителем этих спектаклей был Ковязин. Не обладавшая ни школой, ни профессиональным опытом актерская молодежь, по свидетельству критики, была довольно беспомощна. Качество постановок Тюза, естественно, не могло быть особенно высоким. В то время сильны были трамовские теории, которые в основном сводились к игре от себя (не актер, а взволнованный докладчик). Теории эти в какой-то мере довлели и над труппой Белорусского Тюза.

В 1934 году театр ставит старинный французский фарс «Адвокат Пателен». Это было трудным испытанием для коллектива. Не обладающие достаточной театральной культурой актеры и режиссер впервые столкнулись с необходимостью воплотить на сцене произведение, в котором эпоха, среда, характеры действующих лиц были непривычны, незнакомы, а потому и мало понятны. Отсюда в режиссуре, оформлении, в актерских приемах стремление к отвлеченности, стилизация, пожалуй, даже формалистичность. Не образы, а маски. Не жанровые сцены, а отвлеченная буффонада. Подкупали в спектакле яркость, красочность постановки, молодость исполнителей. В том же 1934 году театр ставит «Дружину» Бруштейн. Борьба коммунистической молодежи на Западе была куда более близкой и понят-

ной темой, чем плутни средневекового адвоката. Поставленный без претензии на оригинальничанье, спектакль удался театру.

1935 и 1936 годы. Работа театра шла ненормально. Пробравшиеся в руководство театра враги народа — националисты — всеми мерами пытались протащить в репертуар театра стряпню своих драмоделов. Вражеские приспешники хотели наложить свою грязную лапу на дело воспитания советских детей. Это не удалось им. Враги были разоблачены, молодежный коллектив театра снова зажил нормальной жизнью.

В конце 1936 года театр ставит пушкинскую сказку «О царе Салтане» в инсценировке Дольского и в его же постановке. К оформлению спектакля был привлечен художник Марикс. Сказка впервые появляется на сцене Тюза,— это было смелым новаторством. В то время еще живы были остатки нелепой теории о недопустимости сказки для детского театра, о каких-то там вредных свойствах сказочного материала для воспитания детей. Но сказочный жанр оказался реабилитированным самой жизнью. «Салтан» стал любимым спектаклем детворы.

1937 год был чрезвычайно важным в жизни Белорусского Тюза. В этом году труппа Тюза получает сильное пополнение — в него вливаются выпускники белорусской студии Ленинградского театрального училища Чемелев, Фридман, Гурвич, Болитер, Игнатьев, Сивицкий и другие. Кроме того, в Тюз переходит несколько актеров из Белорусского Трама, который был расформирован: Брайчевская, Стельмах и другие. Художественным руководителем театра был назначен старейший деятель белорусского искусства — основатель Белорусского Государственного драматического театра народный артист республики Е. А. Мирович. Первой работой Тюза на новом этапе его существования была постановка инсценированного романа Н. Островского «Как закалялась сталь». Автором инсценировки был М. Юделевич. Театр выпустил этот спектакль 7 ноября 1937 года, посвятив его двадцатилетию ВЛКСМ. Спектакль имел настоящий, большой успех. В первый же год он прошел сто пять раз. Режиссер Мирович сумел создать спектакль увлекательный, простой и ясный, как жизнь Павла Корчагина, как жизнь автора романа. Несмотря на большое количество картин, разнообразных, но объединенных единой мыслью, спектакль не утомлял. Режиссеру удалось достигнуть оптимистического звучания спектакля. Актер Фридман, игравший Павла, в первых картинах спектакля, где Павел представлен подростком, не вполне овладел ролью, был зажат, порой фальшивил и поверхностно изображал внутренний мир Павла, но со второй половины спектакля он овладел ролью, нашел нужные краски и уже совсем хорошо провел ответственнейшие места роли в финале — он не снижал исполнения до клинического изображения болезни, за-

ставлял зрителей ощущать бодрость, силу воли, веру в победу у смертельно больного Корчагина.

В 1938 году в театр приходит работать молодой режиссер, выпускник Гитиса Ю. Поличенецкий. В его постановке театр выпускает спектакли «Наше оружие» Крона, «Таинственный остров» и совместно с художественным руководителем Мировичем «Годы испытания» Е. Раймонд. Спектакли эти не представляли большого художественного интереса, не были, что называется, новым словом, но они развивали молодых актеров, позволяли им приобрести профессиональные навыки. В работе над этими спектаклями театр твердо становится на ноги как профессиональный творческий организм. Обладающие хорошими педагогическими способностями режиссеры подтягивают не получивших профессионального обучения актеров к уровню окончивших учебное заведение, создают актерский ансамбль. Уже не собственными силами режиссеров оформляются спектакли, пишется музыка, но приглашаются опытные мастера, художники, композиторы, на афишах появляются имена художников Марикса, Елисеева, Штейнберга, Мильчина, композиторов Тикоцкого, Лукоса, позднее Щеглова, Богатырева, Подковырова и других.

Интересной работой Тюза была постановка в 1938 году режиссером Мировичем пьесы Чекина «Ночь в сентябре». Преодолевая бледность и сухость драматургического материала, режиссер и с его помощью актеры нашли подкупающий, правдивый, простой подход к пьесе. Глубоко и тонко вскрывая психологические нюансы, сыграл в этом спектакле стахановца Степана артист Чемелев.

В начале 1939 года театр ставит «Голубое и розовое» Бруштейн. Для постановки приглашается заслуженный деятель Грузинской ССР И. Я. Маршак. Оформлен был этот спектакль художником Мариксом. Работа с интересным, большим мастером немало дала актерам Тюза. Актеры все более и более учатся постигать и воссоздавать перед зрителем сложные психологические рисунки образов. Очень хорошо сыграна была в этом спектакле роль Аси артисткой Басенкевич.

В начале сезона 1939/40 года Тюз ставит пьесу Л. Кассиля «Брат героя». Постановщиком и оформителем спектакля выступил ленинградский режиссер Ерухимович. Мешало ли ему отсутствие опыта работы в детском театре, или режиссер отнесся легкомысленно и поверхностно к работе, но спектакль в режиссерском отношении вышел по меньшей мере безрадостным. Оформление же, претенциозное и надуманное, было просто очень плохим. Ерухимович повторил давно пройденные этапы тюзовской режиссуры того времени, когда модным было «активизировать» зрительный зал проходами через партер и тому подобными вещами.

Нужно сказать, что в этом спектакле Тюза было несколько очень хороших актерских работ. Правдиво, тонко развивая и разраватывая авторский замысел, сыграла роль Риты артистка Брайчевская. Очень интересно сыграна была роль Гашки артисткой Гурвич.

Следующей работой театра была «Чудесная дудка» В. Вольского в постановке режиссера Мировича, бесспорно во всех отношениях интересный и значительный спектакль. Это была первая работа театра над белорусским оригинальным драматургическим произведением. Вольский использовал фольклорный материал, сумел так подойти к нему, что материал этот не только не проиграл, но выиграл от литературной обработки. Затаив дыхание, следит детская аудитория за приключениями Янки в его поисках правды, и, когда победивший великана пастушок Янка овладевает чудесной дудкой, под которую пляшут паны, и после всех перипетий возвращается домой, выгоняет пана, войта, гайдуков, ребята, ликуя, аплодируют своему любимцу. Народный артист БССР Мирович создал спектакль культурный, художественный. В нем много хорошей режиссерской выдумки, острой режиссерской мысли. В спектакле наличествует тот элемент своеобразной белорусской народной сказочности, который был заложен в пьесе Вольского. Преодолевая более чем скромные возможности тюзовской сцены, художник Марикс создал чудесную декорацию. Особенно хорошо оформлен третий акт — лес. Можно было бы навешать писанных задников, нагромоздить десятки огромных деревьев и тем не менее не создать нужного настроения. Это было бы плохой претензией на театральность. Марикс пошел по другому пути. В его декорации леса много света, воздуха: зеленые лавы елей на передних планах, пригорок, из-за которого появляется великан под сенью тех же ветвей, на середине сцены единственное объемное дерево, сломанное бурей, в утренней туманной дымке улавливается очертание лесных далей, силуэты елей.

«Чудесная дудка» — спектакль, в котором Белорусский Тюз подошел к решению трудной проблемы национального своеобразия белорусского детского театра.

Пастуха Янку играет артист Игнатьев, играет очень легко, без всякого нажима. Его Янка невольно привлекает симпатии с первого появления. Актер прекрасно справился с трудным подчас драматургическим материалом.

Очень интересно и своеобразно играет короля Дуримонда артист Чемелев. Он раскрывает роль гротесково, обнаруживая при этом хороший актерский вкус и юмор.

«Чудесная дудка» является несомненной победой Тюза.

Появление пьесы Вольского в репертуаре театра не случайно. Тюз взял ставку на работу с драматургами, на создание оригинального репертуара. Результатом упорной и длительной

работы было в свое время появление в репертуаре театра пьесы Е. Раймонд «Годы испытания», а также и сказки Вольского. Режиссер Мирович много работал с драматургами, помогал конкретными советами и указаниями. Не оставил этой работы с драматургами театр и сейчас. Для театра пишет пьесу Вольский, заканчивает работу над новой пьесой «Юлька» Е. Раймонд, «На заре жизни» — Штаубе.

Последней работой театра является «Снежная королева» Шварца в постановке режиссера Сусловича. Спектакль удался. Он получился захватывающе интересным, в нем сохранена сказочность и яркость шварцевской инсценировки. В спектакле не только не исчезла, но еще ярче засветилась лукавая улыбка драматурга. Андерсеновская тема о всесилии долготерпения и любви исчезла, ее заменила тема о горячем сердце, верности, дружбе, побеждающих все преграды. Суслович—режиссер, обладающий огромной творческой фантазией. Сверкающие брызги ее в каждой детали спектакля. Настоящим помощником режиссера выступает художник Григорьев. Он также прекрасно почувствовал и передал атмосферу андерсеновской сказочности, он уловил то, что вносит в нее Шварц. Художник охотно протягивает руку выдумщику режиссеру, и часто в спектакле трудно понять, кто был инициатором того или иного остроумно решенного сценического положения (появление сказочника во дворце по веревочной лестнице, «футляр» королевских доспехов на троне, влезая в который жалкий старикашка король становится представительным властелином, внезапное появление разбойников из-под шкур во второй картине и т. п.). Каждая картина в спектакле имеет свое индивидуальное решение, но в то же время в целом оформление и режиссура спектакля едины.

В спектакле много актерских удач: Чемелов — сказочник, Герда — Брайчевская, старая разбойница — Заборская, советник — Соколов и др.

Белорусский Тюз безусловно интересный творческий организм, имеющий широкие перспективы для дальнейшего творческого роста. Девять лет, прожитые театром, дали коллективу большой интересный опыт, и думается, что театр в основном правильно понимает свои задачи, правильно намечает дальнейшие творческие пути. В репертуаре театра в 1940 году должны быть поставлены такие интересные спектакли, как «Сказка» Светлова, «Проделки Скапена» Мольера, новая пьеса Е. Раймонд «Юлька», Недоросль» Фонвизина, «На заре жизни» Штаубе, возобновлена в новой драматургической и режиссерской редакции «Как закалялась сталь». При условии полноценного воплощения этих драматургических произведений, в чем сомневаться нет никаких оснований, репертуар театра пополнится интересными спектаклями.

За годы своего существования Белорусский Тюз объездил почти всю Белоруссию, обслуживал областные и районные центры, много и подолгу работал в пионерских лагерях. В ноябре 1939 года Белорусский Тюз одним из первых творческих коллективов выехал на обслуживание трудящихся освобожденной Западной Белоруссии и частей РККА в город Брест. С огромным успехом прошли в Бресте гастроли Тюза. Около театра всегда толпилась масса детей и взрослых, желавших проникнуть в зрительный зал.

«Для детей надо играть так же, как и для взрослых, только гораздо тоньше, культурнее и совершеннее»,— писал Станиславский. В этих словах верное и точное определение специфики спектакля для детей. Режиссер и актер Тюза должны быть целиком свободны от фальши, трюкачества, натуралистичности и страшного бича правды в искусстве — слащавой сусальности, сюсюканья. Театр для детей, так же, впрочем, как и театр для взрослых, это не только приятное развлечение,— театр должен помогать ребенку разбираться в явлениях жизни, театр должен делать ребенка лучше, воспитаннее, умнее. Если он этого не делает, он бесполезен; если вольно или невольно ориентирует неправильно — вреден. Плохой спектакль в детском театре вреден гораздо больше, чем плохой спектакль для взрослых, потому что спектакль, виденный в детстве, помнят всю жизнь. Ясное понимание всего этого коллективом Белорусского Тюза — лучшая гарантия его дальнейших творческих достижений.

РАСЦВЕТ ОБЛАСТНЫХ И КОЛХОЗНО-СОВХОЗНЫХ ТЕАТРОВ

Первую попытку создания в Белоруссии передвижного колхозно-совхозного театра сделал в 1931 году народный артист БССР Е. А. Мирович. После ухода из Первого Белорусского Государственного драматического театра товарищ Мирович поселился в Гомеле, где он организовал из молодежи, главным образом участников самодеятельности, передвижной колхозно-совхозный театр — Третий БГДТ. Театр начал планомерную работу, ставил неплохие спектакли, но враги народа, пробравшиеся в руководство искусством, сумели приложить свою руку к этому прекрасному начинанию, и в 1937 году театр был вредительски расформирован.

Сеть колхозно-совхозных театров начала планомерно развиваться в БССР с 1935 года, когда в Мозыре и Борисове были открыты первые колхозно-совхозные театры. В 1936 году были организованы Слуцкий и Полоцкий (сейчас Оршанский), в 1937 году Рогачевский, в 1938 году Бобруйский и Лепельский, в 1939 году Речицкий колхозные театры. В настоящее время

сеть колхозных театров насчитывает пять единиц. Число это не стабильно. Ежегодно создаются новые театральные организмы, а наиболее творчески выросшие переводятся в систему областных. Так, в начале 1939 года начал работать как областной театр Полесья бывший Мозырский колхозно-совхозный театр, художественным руководителем которого является неоднократно премированный и получивший грамоту Верховного Совета БССР товарищ Потехин. После присоединения к БССР областей освобожденной Западной Белоруссии в качестве областных театров в города Пинск и Барановичи были переведены Заславльский (прежде работавший в Борисове) и Рогачевский колхозные театры, показавшие себя наиболее творчески зрелыми. Вместо этих коллективов на освободившихся театральных площадках решено организовать новые колхозно-совхозные театры из групп выпускников республиканского театрального училища.

Репертуар колхозно-совхозных и областных театров строится по принципу максимального использования всего богатства классики, лучшего, что дает советская драматургия, и максимального внимания к молодой растущей драматургии.

Отдельные колхозно-совхозные театры проводят очень большую работу с авторами. Так, например, Заславльский (сейчас Пинской области) театр интенсивно работал с драматургами Крапивой, Стельмах и Рутько и рядом других, Бобруйский театр — с Мавром, Слуцкий театр — с Дургским. Театры получили пьесы «Партизаны», «Конец маскарада», «Ошибка», «Патриоты».

Кроме пьес, созданных в результате работы с белорусскими драматургами самих театров, они ставят другие пьесы—«Гибель волка» Самуйленка, «Кто смеется последним» Крапивы, «В пущах Полесья» Коласа и другие.

Широко представлена в репертуаре колхозно-совхозных театров советская драматургия братских республик: «Слава» Гусева, «Честь» Мдивани, «Платон Кречет» Корнейчука, «Профессор Полежаев» Рахманова и другие.

Большое внимание уделяется классике. Пьесы Гольдони, Мольера, Лопе де Вега, Островского, Горького не сходят с репертуара белорусских периферийных театров.

Художественно-творческий состав этих театров вырос в подавляющем большинстве из активистов художественной самодеятельности.

Опыт показал, что, если не считать создания театров путем выпуска целых коллективов из слушателей театрального училища, наиболее целесообразно создавать труппы из активистов самодеятельности.

Молодежь, участники художественной самодеятельности, получив возможность работать, целиком отдавая себя любимому делу, горячо и дружно берутся за него и быстро растут творчески.

Среди молодежи выявляется много настоящих, больших талантов, необходимо лишь обеспечить условия творческой учебы. Лучшие коллективы периферийных театров (как, впрочем, и старейший в Белоруссии БГДТ) выросли именно таким образом.

В июне 1939 года в Минске был проведен смотр колхозно-совхозных театров, который позволил подвести итоги работе. Отмечая большой творческий рост коллективов и высказывая удовлетворение отдельными спектаклями («Партизаны» в Заславльском театре, «Васса Железнова» в Слуцком, «Не было ни гроша» в Бобруйском), советская общественность и критика отмечали в работе некоторых коллективов недостаточную профессиональность актерского исполнения — следствие неналаженности планомерной творческой учебы,— поверхностность режиссуры, художественную малоценность оформления.

Лучшими спектаклями смотра жюри признало «Партизаны» в Заславльском (режиссер Данилов) и «Не было ни гроша» в Бобруйском театре.

Критик газеты «Советская Белоруссия» режиссер Головчинер так оценивал эти спектакли:

«Пьеса «Партизаны» К. Крапивы сыграна актерами Заславльского театра непринужденно, легко, без излишнего нажима, без нарочитой подчеркнутости. Особенно выделяются образы партизан. Надолго врезывается в память Данила Дрыль, начальник партизанского отряда. Играет его способный актер Кунцевич, обладающий для этой роли очень выгодными внешними данными. Большой сердечностью и глубиной, чувством правды отмечается игра актера Г. Шиковец в роли деда Бадыля. Интересно, тонко сыграли свои роли актер Керьянов — Рыгора, Ефременко — Батуры.

Руководитель театра товарищ Данилов — хороший педагог, но он слабо владеет мастерством лепки спектакля. Постановочные принципы примитивны, нет стройности и законченности сценической формы».

Высоко расценивала критика и постановку «Не было ни гроша, да вдруг алтын» в Бобруйском театре.

«Спектакль этот заслуживает всяческих похвал, сравнительно трудная пьеса получает своеобразное, яркое сценическое решение. Правда жизни сочетается со свойственной драматургии Островского увлекательной театральностью. На уровне зрелого мастерства игра артистки Р. И. Грудзь (Фетинья). Молодая артистка владеет искусством перевоплощения, хорошо чувствует стиль. Она выразительно передает лицом, голосом, взглядом, походкой внутренний мир образов. Оформление этого спектакля является наиболее интересным на смотре. Удачно распределено сценическое пространство, найдено необходимое настроение» («Советская Беларусь», 3 июля 1939 года).

В Москву на Всесоюзный фестиваль колхозно-совхозных театров решением комиссии был послан Заславльский театр со спектаклем «Партизаны». Спектакль, сыгранный на фестивале, получил высокую оценку руководства Комитета по делам искусств, советской общественности и прессы («Советское искусство», «Сельхозвыставка», «Литература и искусство» в Минске).

За годы, прошедшие со времени смотра, периферийные театры Белоруссии поставили немало хороших спектаклей. Среди интересных спектаклей сезона следует выделить постановки Полесского областного театра — «Коварство и любовь», «Волки и овцы», «Кто смеется последним» (постановка Потехина), в Пинском областном театре (в прошлом Заславльском колхозно-совхозном) — «Слуга двух господ» Гольдони (режиссер Данилов).

Периферийные—областные и особенно колхозно-совхозные—театры Белоруссии в своих разъездах по районным центрам, местечкам, селам и пограничным заставам Белоруссии обслуживали огромное количество трудящихся и бойцов РККА. Особенно хорошую работу показали в этом отношении Заславльский колхозно-совхозный и Полесский областной театры. Всюду, куда бы ни приезжали театры, трудящиеся встречали их с огромной радостью. Играть приходится всегда при переполненном зрительном зале. После воссоединения освобожденной Западной Белоруссии с БССР колхозно-совхозные театры выехали туда. Полесский театр обслужил Пинск, Заславльский, Слуцкий и Рогачевский театры посетили Барановичи, Вилейку, Слоним, Лиду и ряд других пунктов Западной Белоруссии. Спектакли принимались с восторгом.

В панской Польше театральное искусство «национальных меньшинств» — белоруссов и евреев,— составлявших основную массу населения восточных областей Польши, находилось в загоне. Проводя шовинистическую политику, незадачливые правители бывшей панской Польши запрещали белорусские театры и принуждали влачить жалкое кочевое существование еврейским театральным коллективам. Безработица еврейских актеров была огромной, те же немногие счастливцы, которые получали возможность работать, немилосердно эксплоатировались антрепренерами, владельцами патентов на зрелищные предприятия, хозяевами зданий и т. д. В одном из номеров газеты, издававшейся в Гродно, в марте 1939 года в отделе «Хроника событий» мы читаем: «Вчера покончил самоубийством безработный еврейский актер Кауфман. Причины самоубийства для полиции не ясны». Эти строки едва ли требуют комментариев.

Советская власть положила конец бесправию белоруссов и евреев. В первые же дни после освобождения доблестными частями Красной Армии Западной Белоруссии в Белостоке, Гродно, Бресте, Пинске и других городах начала бить ключом творческая жизнь. Артисты, музыканты, художники радостно

приветствовали приход Красной Армии, освободившей их от ненавистного панского гнета. В городах, селах, местечках начали возникать бесчисленные кружки художественной самодеятельности. Польские, еврейские, русские актеры собираются в трудовые коллективы и начинают играть на сценах, переставших быть частной собственностью театров. С установлением советской власти развитие искусства в западных областях принимает организованный характер. Сеть театров в западной части БССР в настоящее время такова: в Гродно работает Польский Государственный драматический театр, в Белостоке — еврейский, в Бресте — русский, в Барановичах и Пинске с января 1940 года начали работать переведенные в систему областных, выросшие из колхозно-совхозных (Рогачевского и Заславльского) белорусские театры. Кроме этих театров, созданы еще два театра малых форм — польский и еврейский театры миниатюр и польский театр кукол.

Наиболее творчески интересным является Польский Государственный театр (художественный руководитель Ченгери). В этом театре работает один из виднейших режиссеров бывшей Польши Венгерко, актер Вощерович и ряд других выдающихся мастеров. Театр начал функционировать в первые же дни после прихода Красной Армии, показав пьесу «Мораль пани Дульской» в постановке режиссера Ченгери. С чрезвычайным успехом прошли в этом театре прекрасно поставленные режиссером Венгерко «Коварство и любовь» Шиллера и «Пожизненное кредо» — спектакль яркой театральности, острой режиссерской мысли. В настоящее время театр готовит «Оптимистическую трагедию» Вишневского в постановке режиссера Ченгери.

В Белостоке работает еврейский театр. В составе театра есть такой крупный мастер, как Моревский. В настоящее время театр заканчивает работу над спектаклем «Семья Овадис» Маркиша.

Русский театр в Бресте, художественным руководителем которого приглашен режиссер Решимов, только начинает развертывать творческую деятельность, выпуская в ближайшее время «Любовь Яровую» Тренева.

Польский и еврейский театры миниатюр — своеобразное, весьма любопытное явление. Программа этих театров напоминает нечто среднее между модной в Советском Союзе в двадцатых годах «Синей блузой» и западноевропейским ревю.

Работники искусств БССР с первых же дней вступления частей РККА на территорию восточных областей бывшей панской Польши начали обслуживание бойцов и командиров Красной Армии и трудящихся городов и сел. Работа, проделанная театрами в БССР в этом отношении, огромна. В октябре—ноябре 1939 года в гастроли по Западной Белоруссии помимо отдельных бригад выезжали: Первый Белорусский Государственный театр, Еврейский театр, Белорусский Тюз, Полесский областной

драматический театр, Заславльский, Слуцкий и Рогачевский колхозно-совхозные театры.

Жадно ловили зрители каждое слово советских артистов, единодушно выражая восхищение замечательным, правдивым, реалистическим искусством театров свободного белорусского народа.

Г. Рыклин писал в «Правде»:

«Это было накануне открытия Народного Собрания Западной Белоруссии в Белостоке. В зрительном зале сидели избранники освобожденного народа — депутаты. В театре показывали пьесу белорусского писателя К. Крапивы в исполнении артистов БГДТ. Оркестр сыграл увертюру. Медленно пополз наверх тяжелый бархатный занавес. В зале напряженная тишина. И вдруг случилось то, чего не предвидел ни автор, ни режиссер. Стерлась грань между сценой и зрительным залом. Люди, на театральном наречии именуемые публикой и обязанные сидеть тихо, занимая места согласно билетам, вскакивали с кресел и горячо участвовали по ходу действия в массовых сценах спектакля. Да и как эти люди могли спокойно сидеть, когда речь шла о самом близком, родном, кровном, о том, что они пережили на-днях и что еще горит в груди крепким полымем.

Действие происходит в 1920 году, но зрительный зал забыл о сроках и числах, ведь на сцене те же ненавистные паны, та же любимая Красная Армия. И крестьяне-партизаны так схожи с теми, которые ныне гонят панское отребье по пущам Полесья. На сцене паны, чувствуя свою близкую гибель, утешают друг друга: «Англия и Франция обещали нам подмогу», — в зрительном зале громкий хохот, иронические выкрики. На сцене появление красного командира и комиссара — в зрительном зале все встают и устраивают бурную овацию в честь Красной Армии. На сцене партизаны в лесу клянутся над трупом убитого товарища, клянутся очистить родной край от панских катов. В зрительном зале повторение той же клятвы. Тысячи человек вскакивают с мест, машут кулаками, платками и кричат: «Смерть панам!»...

«Смерть панам» как песня, как клятва несется по всей освобожденной земле. «Смерть панам!» — с этим возгласом крестьяне Полесья шли на помощь Красной Армии громить остатки ясновельможного панства».

Сейчас на свободной земле воссоединенной Белоруссии благодаря мудрой политике большевистской партии и советского правительства и вождя народов товарища Сталина народ получил возможность дружной семьей строить, созидать, творить национальное по форме и социалистическое по содержанию искусство.

В. ГОРОДИНСКИЙ

МУЗЫКА СОВЕТСКОЙ БЕЛОРУССИИ

«Музыка еще только начинает занимать во всеобщей истории подобающее ей место»,— так начинает свое введение к работе «Музыканты прошлых дней» Ромэн Роллан. Он добавляет далее: «Странно, что считалось возможным давать обзор эволюции человеческого духа, пренебрегая одним из глубочайших его проявлений».

Это действительно странно, что в поисках исторических характеристик жизненного пути народов историки учитывали и учитывают все стороны культуры и быта, кроме одной — музыки. Каменные письмена архитектуры, скульптурные и живописные памятники, бесконечное множество эпиграфических памятников, поэзия и прозаическая литература — все виды и формы искусства, изучаемые на всех этапах своего развития, служат целям исторической науки, и только голос музыки еще доныне едва слышен во всеобщей истории. Может быть, именно этому вековечному игнорированию роли истории музыки в общеисторической науке мы обязаны тем, что лишь жалкие обрывки великой музыкальной культуры античной Греции дошли до нас (если не считать, конечно, сравнительно обширной музыкально-теоретической литературы, изучавшейся и сбереженной главным образом потому, что она явилась очень важным разделом философии, преимущественно аристотелевской). Музыкальное же искусство древнейших восточных цивилизаций нам почти совсем неизвестно. И это происходит не потому вовсе, что музыка, как это многие думают, искусство эфемерное, исчезающее в тот самый момент, когда она перестает жить в непосредственном звучании. Здесь не место и не время для более подробного разбора этих вопросов, но несомненно, что в очень и очень многих случаях реконструкция древних музыкальных памятников так же реальна, как и реконструкция памятников пластических искусств

и литературы. Музыкальный Шамполион еще должен появиться, и мы не сомневаемся, что значение его открытий для общеисторической науки будет огромно.

Мы затронули здесь эти проблемы для того, чтобы подчеркнуть, что история музыки не является удельным владением ограниченного круга музыковедов-историков. В ее развитии должна быть заинтересована историческая наука в целом, потому что в освещении и характеристике любого изучаемого исторического периода музыкальное искусство соответствующей эпохи может играть роль ничуть не меньшую, чем архитектура, живопись или скульптура. И если историк культуры со скрупулезной точностью восстанавливает иной раз мельчайшие детали костюма, который носили люди в таком-то веке, шаг за шагом выясняет этический и эстетический комплекс эпохи, но при этом игнорирует музыкальное мышление, то в его работе остается ничем не восполнимый пробел.

Эти мысли невольно приходят на ум, когда разрабатываешь тему «Белорусская музыка». Хотя собирание и обработка белорусского музыкального фольклора происходят уже без малого сто лет, систематического исследования белорусской музыки не существует до сих пор. Работа старых и новых фольклористов заслуживает самой высокой оценки уже потому, что она создала превосходную основу для дальнейшего развития музыкально-теоретической деятельности в сфере белорусской музыки. Но, повторяем, систематического, фундаментального исследования истории белорусской музыки до сих пор нет, и даже, если сказать правду, до сих пор еще не проявляется должного интереса к этому делу.

В музыке, как и в поэзии, живет душа народа, навеки запечатлевается его поэтический облик. Тот, кто вслушается в песенную и танцовальную музыку белоруссов, навсегда подчинится ее очарованию и не раз пожалеет о том, что не знал ее прежде.

Традиционные декады национального искусства, проводимые в Москве, знакомят столицу с колоссальными богатствами музыки советского народа, с ее ни с чем не сравнимым, поистине бесконечным разнообразием. Когда в Москве демонстрировались образцы музыкальной культуры украинского, армянского, грузинского, казахского, киргизского, узбекского, азербайджанского народов, мы восхищались музыкой этих народов и очень быстро начинали понимать ее звуковую речь. Без особенного труда мы устанавливали, что музыкальные культуры народов СССР родственны друг другу и в то же время абсолютно своеобразны. Изучая музыку народов великой советской семьи, практически убеждаешься в правильности утверждения Ромэн Роллана, что «искусство неисчерпаемо, как жизнь, и ничто не позволяет нам почувствовать это лучше, чем неиссякающая музыка, чем океан музыки, наполняющий собой века».

Совершенно безнадежной была бы попытка в одной сжатой формуле дать характеристику белорусской музыки. Если вообще существуют народы более музыкальные и менее музыкальные, то белоруссов по всей справедливости следует отнести к числу музыкальнейших народов мира. Белорусский музыкальный фольклор неисчислимо богат не только по количеству известных уже песен и танцев, но и по исключительному разнообразию форм. Чистейшим вымыслом следует считать отдельные утверждения, что белорусской музыке чужды героические, воинственные или драматические мотивы, что это исключительно «психологическая», интимно-лирическая музыка и т. п. Это недоразумение, потому что в музыке отражается вся жизнь народа, потому что она является как бы звуковым слепком истории народа, и судить о ней только по одному какому-либо периоду, конечно, неверно.

В поле зрения таких фольклористов-собирателей, как П. Шейн, А. Гриневич (кстати, занимавшихся главным образом словесным, а не музыкальным текстом песен), находились песни довольно замкнутого и ограниченного периода истории белорусского народа. Крепостной гнет и национальное угнетение сделали свое дело, и белорусская народная песня отразила в себе весь ужас неволи и безысходной нужды. Ведь не следует забывать, что царское правительство в единении с польскими помещиками, преобладавшими в Белоруссии, сознательно обрекло белоруссов на физическое вымирание. Белорусский язык не просто был под запретом, самый факт его существования был отрицаем. Даже такой выдающийся лексикограф, как В. Даль, сомневается в существовании самостоятельного белорусского языка, хотя тут же совсем непоследовательно признает наличие очень сильных белорусских влияний на русский язык, вплоть до классической «высокой» московской речи, и фактически полемизирует с Надеждиным, рассматривающим белорусский язык, как наречие великорусского языка.

Необходимо заметить, что мы не случайно (хотя и бегло по условиям места) затрагиваем здесь вопрос о языке. Связь музыки, в том числе инструментальной, с живой речью народа представляется нам несомненной. Когда подвергается угнетению родной язык народа, тем самым угнетается и его музыка. Нет ничего удивительного, что в таких условиях в музыке преобладают мотивы печальные и сама песня напоминает иной раз жалобный стон. Однако это типично не только для белорусской музыки.

Если уж чему удивляться, то как раз тому, что для всех этапов развития белорусской народной музыки характерна мелодическая и ритмическая живость, необычайная четкость и метрическая определенность формы. То, что нередко принимали за отсутствие широкого размаха в мелодическом рисунке, дробность и своего рода склонность к музыкальной миниатюре, в



Е. К. Тикоцкий
Композитор



А. Е. Туренков
Композитор

действительности являлось результатом законченности, завершенности развития песни. Едва ли правильно также категорическое утверждение, что настоящая (то есть не появившаяся под влиянием русской и украинской музыки) белорусская песня неизменно одноголосна. Не говоря уж о том, что подголоски встречаются нередко (между прочим, в женских ансамблях) в различных песнях, двухголосный склад даже типичен для протяжных песен, а в быстрых встречаются удвоения и даже настоящее четырехголосное сложение. Можно указать на такие песни, как, например, «Чырвоная калiначка», на некоторые довольно многочисленные варианты «Мяцелiцы», на чудесную песню «За бор сонца закацiлася», множество обрядовых песен — настоящий клад для этнографа-музыканта, и, конечно, не только этнографа.

На свете нет народа, музыка которого развивалась бы, не испытывая на себе перекрещивающихся влияний музыки других народов. Музыкальным «пуристам» есть от чего притти в отчаяние, потому что многие русские, белорусские, украинские и другие национальные песни в какой-то мере испытали на себе влияние музыки других народов. Всякая попытка изолировать музыку от этих влияний заранее обречена на провал по той простой причине. что ведь и общественно-политическая жизнь народа протекает не в пустом пространстве, а в бесконечных связях и столкновениях с другими народами.

Мы знаем, что получается, когда с особыми «ограничительными» тенденциями подходят к искусству даже наиболее проницательные и творческие умы. Весьма поучителен в этом отношении пример А. Серова. Сейчас вряд ли кому придет в голову отрицать наличие в русской музыке народного, фольклорного многоголосия, равно вертикального и линеарного. Русские гармонии великого Глинки ведут свое происхождение именно от этих природных свойств русской народной музыки. Отрицать это так же невозможно, как отрицать многоголосность грузинской или немецкой музыки. С тем большим изумлением читаем мы в статье А. Серова «Русская народная песня как предмет науки» следующие утверждения: «Народный напев всегда не что иное, как единичная, одноголосная т е м а, голая тема, которая иногда буквально тождественно, иногда с легкими мелизматическими вариантами повторяется столько раз кряду, сколько того требуют слова песни». И далее: «...Русская песня... музыкальный эмбрион, созданный прежде всего для единичного голоса или для хорового пения в у н и с о н... Совместная с данною мелодиею г а р м о н и я есть дело выработки западноевропейской, роскошь музыкальная, нашему народу почти чуждая». Ошибочность этого взгляда А. Серова, как нам кажется, подчеркивается тем, что он тем самым «снял» народность всей русской симфонической и вокально-хоровой музыки, которая ведь и начинала свое развитие именно с народной полифонии, причем линия здесь единая, сквозная — от Глинки до Чайковского. Кроме того, А. Серов народное музицирование, с его очень сильным творчески-импровизационным элементом, рассматривает как нечто раз навсегда данное, застывшее и неподвижное. Характерно, что Серов (там же) прямо говорит:

«Развитие музыки западноевропейской, музыкальная позднейшая культура нашей песни, в ее первобытной простоте и красоте, не коснулась именно благодаря тому, что народная песня — богатейший неисчерпаемый родник народного музыкального творчества — принадлежит к памятникам народной жизни, нелитературным, неписьменным. Народ, создающий песню и сохраняющий ее из поколения в поколение, часто в неискаженном виде, безграмотен, и о существовании музыкальных знаков он понятия не имеет.

Народная песня — произведение чисто почвенное, растительное».

Нетрудно видеть, что, рассуждая таким образом, Серов фактически исключает активно-творческое начало в народной музыке, объясняя ее возникновение и эволюцию, как процесс бессознательный, «растительный». К тому же ссылка на безграмотность народа в этом случае неосновательна. Известно, что былинное, эпическое народное творчество также относится к поэзии устной, нелитературной, но кто же будет оспаривать бесчислен-

ные факты «иноземных» связей былинного творчества всех без исключения народов, в том числе и русского и белорусского.

Не имея возможности более подробно остановиться на этом вопросе, приведем здесь лишь некоторые доказательства, имеющие непосредственное отношение к нашей теме.

В одной из древнейших русских былин киевского периода ведется рассказ об игре и пении богатыря Добрыни Никитича (на княжеском пиру у Владимира):

Как берет Добрыня во белы руки
Те звончатые гуселышки яровчаты,
Поподернет да во струнки золоченые,
Заиграет стих еврейский по-унывному,
По-унывному да по-умильному,—
Во пиру все призадумались,
Призадумались да позаслушались.
Заиграл Добрыня по-веселому,
Игрище завел от Ерусолима,
Игрище другое от Царе-града,
Третье от стольна града Киева,—
Во пиру привел всех на весельице.

(Цитирую по Финдейзену «Очерки по истории музыки в России».)

Сходный рассказ имеется и о Соловье Будимировиче, также певце и игроке на гуслях, да еще с добавлением, что малые припевки ведет Соловей «С-за синя моря, с-за синя моря Веденецкого».

Таким образом, не приходится сомневаться в наличии элементов византийской, итальянской (веденецкой), восточной, в том числе арабо-персидской, музыкальных культур в русской, украинской и белорусской музыке.

Но могут сказать нам: «С какой стати вы выводы, относящиеся к истории русской музыки, распространяете на белорусскую?» На это нам дает право ближайшее, кровное, историческое родство русского и белорусского народов, общность и безусловная связность исторических судеб, определивших братство культуры и языка. Заметим, что речь идет не о родимичах, черниговских северянах, смоленских кривичах, дреговичах и вятичах, из которых в XIII—XIV веках сложилась белорусская народность. Это, может быть, в высшей степени важно и интересно, но увело бы нас слишком далеко от темы.

Мы имеем здесь в виду гораздо более поздние и ближайшие связи. Подобно тому как витебская и полоцкая архитектура оказала влияние на зодчество Новгорода и Пскова или белорусский орнамент получил свой отдаленный отклик в архангельских и вологодских вышивках, в среднерусской резьбе по дереву, белорусская музыка развивалась параллельно и под могущественным влиянием музыки великого русского народа. Этого не в силах были отрицать даже польские этнографы-музыковеды, несмотря на весь свой шовинистический пыл и бесконечную болтовню о по-

лонизировании белорусской музыки. Польские влияния в белорусской музыке (частью через литовских «мазуров», частью через посредство ополяченной шляхты и в какой-то мере через костельную музыку, особенно в Западной Белоруссии) преувеличивать ни в коем случае не следует. Весьма малоосновательно объяснение часто встречающегося в белорусской музыке трехдольного метра как результата влияний польской танцовальной музыки. Во-первых, трехдольный размер не такая уж редкость и в русской музыке; что же касается украинской, то там он так же обыкновенен, как и в белорусской, и даже, пожалуй, встречается еще чаще. Как раз танцовальные ритмы могут возникнуть и действительно возникают совершенно самостоятельно и независимо от каких-либо влияний.

Нужно сказать, что в свою очередь влияния белорусской музыки на польскую также несомненны и с легкостью обнаруживаются. Почти все так называемые «литовские» напевы в польской музыке явно белорусского происхождения. Нас могло бы не заинтересовать то обстоятельство, что создатель польской оперы, знаменитый польский композитор Станислав Монюшко, по происхождению белорусс, но отнюдь не безразлично то, что Монюшко широко использовал в своем творчестве белорусские народные мелодии и танцовальные напевы. Белорусский мелос очень сильно просвечивает в «Гальке», лучшей опере Монюшко. В частности, партия Гальки и партия Ионтека, основные в опере, прямо построены на материале белорусской народной песни. И в «Гальке» и в другой своей незаслуженно позабытой опере — «Страшный двор» — Монюшко частично использовал музыку своей ранней оперы «Селянка» на белорусские тексты Дунин-Марцинкевича. Впрочем, интерес к белорусскому мелосу никогда не ослабевал среди польских композиторов. Белорусская мелодическая струя не чужда даже творчеству Кароля Шимановского, самого выдающегося из новейших польских композиторов. Белорусские реминисценции нередки в его песнях. Уже после смерти К. Шимановского в варшавском журнале «Музыка» была опубликована неизвестная песенка Шимановского «Вышивала Ганка», которая оказалась переработанной западнобелорусской песней, вернее — припевом к танцу.

Белорусская народная музыка полна исключительной поэтической прелести. В ней есть что-то от природы Белоруссии, от величавой звенящей тишины ее лесов, от зеленой прохлады полей, от какого-то особого изящества и тонкости белорусской речи. Недаром так чутко прислушивались к ней великие русские композиторы — Римский-Корсаков, Мусоргский, Танеев. Говорят, что белорусская музыка архаична, что она сохранила в неприкосновенности древний диатонический склад. Думается, однако, за архаичность здесь принята самобытность. Подобно своим родным сестрам, русской и украинской музыке, музыка бело-

руссов дает широчайшую основу для богатейшего и плодотворного профессионального музыкального творчества. Но об этом ниже.

Мы мало что знаем о музыке белоруссов в древнейшие времена. Наши сведения более или менее значительны только в пределах XIX века. О более раннем периоде можно только догадываться, строить в какой-то мере достоверные предположения. Несомненно, кое-какие данные о старейших образцах белорусской музыки, вплоть до времен литовско-русского государства, можно было бы отыскать в сохранившихся архивах и в частности в церковных посланиях, метавших громы и молнии против «сатанинской утехи» — светской музыки. Впрочем, и католическая церковь и православная, яростно конкурировавшие друг с другом в деле духовного порабощения белорусского народа, отнюдь не гнушались введения элементов «хлопской» песни в богослужебную музыку. Если к великому изумлению мы в литургическом обиходе еврейской синагоги в Гродно, а также в Вильно, Слониме и Несвиже (притом именно хасидской синагоги) находим явные следы белорусской танцовальной музыки (в пении на «Симхат тора» и «Ханука»), то в православной и католической церкви их найти можно наверняка и во множестве. Нужно иметь в виду, что лютеровский принцип, «зачем самые прекрасные песни отдавать в распоряжение дьявола», иезуиты осуществляли на практике не хуже самого столь ненавистного им «виттенбергского папы». Дело музыковедов-исследователей разобраться в огромном этом материале и вернуть науке то, что было украдено у народа церковью. Точно так же как литературные текстологи или специалисты по реставрации картин осторожно, шаг за шагом, в кропотливом труде снимают позднейшие наслоения, удаляют злостные интерполяции, всевозможный фальсификаторский мусор и хлам и в результате возрождают к жизни дивные произведения искусства, блещущие всеми красками, сохраняющие для будущих поколений немеркнущую славу своего мастера,— точно так же и художник-музыковед может освободить от свечной копоти, от гнусавых песнопений, от мертвящих оков поповских «cantus planum» живую музыку прошлого. Кто знает, какие открытия ждут нас на этом пути.

Музыка народа всегда его ровесница. Как нет на свете народа без языка, так нет и народа без музыки, вокальной или инструментальной. Точно так же как Глинка не был зачинателем русской музыки, но был ее первым и гениальнейшим художником, современные белорусские композиторы не начинают историю белорусской музыки, но продолжают ее развитие на новом, блестящем и победном этапе.

До Великой Октябрьской социалистической революции профессиональной белорусской музыки почти не было. Правда, до нас дошли немногие полулегендарные имена замечательных кре-

постных музыкантов, игравших в палаццо польских и белорусских магнатов. Образ одного из таких художников увековечен в повести Бядули «Соловей». Одаренность народа была так велика, что она прорывалась сквозь заграждения и частоколы, созданные совместными усилиями церкви и самодержавной власти царя или дикой олигархии польского панства.

На протяжении ряда столетий по глухим проселкам, лесным дорогам, по зыбким болотным гатям шли бродячие музыканты, любимцы народа веселые скоморохи-волочебники. Что ремесло скоморохов-волочебников весьма старинное, об этом, между прочим, свидетельствует рукописная «Книга, глаголемая Алфавит» 1596 года (приведенная в выдержках у Финдейзена). Один из очень модных на Москве в ту пору «азбуковников», словарей-комендиумов всевозможных знаний (а подчас и неимоверных нелепостей), «Алфавит» среди прочих «неудобь сказуемых» иностранных речей содержит также объяснение слова «волоцуга», что значит «шпынь, скитающийся повсюду». Примечательно, что наименование это приводится именно в белорусской форме — «волоцуга», а не «волочуга», как можно было бы сказать по-русски. Очевидно, в русский язык это слово перешло из белорусского. Даль прямо указывает на западнорусское происхождение данного слова и добавляет, что «волоцы» (чи) ть, петь». Наконец, что волочебник прежде всего был музыкантом, певцом, свидетельствует сам «Алфавит», определяя «волоцугу» как шпыня. Руссифицированное немецкое «шпильман» (шпынь) и обозначало именно бродячего музыканта. Наряду с волоцугой шпынь встречается уже в литературных памятниках XV века. Примерно с этого же времени начинаются преследования волочебных артелей, образовавших в Белоруссии и на Украине настоящие цеховые организации с подробно разработанными уставами, цеховой иерархией, длительной, до трех лет, выучкой и т. п.

После польско-литовской, люблинской унии 1569 года гонения на скоморохов-волоцуг, лирников, гудошников стали особенно беспощадными. Польские и литовские паны-раду, местная польская и ополяченная шляхта соперничали друг с другом в католическом благочестии и бесчинствовали неслыханно. Волостные и сельские войты получали предписание «выбивать» скоморохов из сел, отнимать и сжигать музыкальные инструменты. «Похожие» (свободные) крестьяне, ходившие в артелях волочебников, безжалостно «выбивались» из поместий, а имущество их отписывалось на господаря, «непохожие» же крестьяне расплачивались боками и спиной, лишались «приробков», а то и надолго попадали в замковые тюрьмы. Если учесть, что ко всему этому добавлялись еще церковные кары, в ту пору более чем действительные, невольно поражаешься живучести и могучей силе любви к искусству в народной массе. Все репрессии, обру-



А. В. Богатырев
Композитор



М. Е. Крошнер
Композитор

шивавшиеся на скоморохов и бродячих музыкантов, не смогли истребить это оригинальное движение.

В преследовании народных певцов и музыкантов под покровом благочестивых соображений таились и другие, реально политические. И польские паны и белорусские шляхтичи из тех, у которых, наподобие киевского воеводы Адама Киселя, «русские кости обросли польским мясом», видели, и вполне справедливо, в певцах и лирниках прежде всего политических агитаторов, провозвестников народных восстаний. Заметим, что на соседней братской Украине уже нависали грозовые тучи грядущего восстания Богдана Хмельницкого, что здесь, в Белоруссии, правящая шляхта даже еще раньше, чем на Украине, провозгласила иезуитский лозунг «Cuius regio eius religio» («Чья власть, того и вера»), что идеолог шляхетства, кровавый Ярема Вишневецкий, уже изрек свой палаческий афоризм: «Хлоп лучше, когда плачет, чем когда веселится». Вулканические силы клокотали под ногами угнетателей, и они стремились заглушить народную песню, очень хорошо понимая, как грандиозна таящаяся в ней взрывчатая сила.

Песни и короткие припевки того времени характерны нападками на панов, часто они едко высмеивают панов и панских приспешников. Горькие жалобы на тяжкую долю нередко заканчиваются недвусмысленным обещанием «подобрать дубину на панскую спину». Слепой и убогий лирник, распевавший свои

простенькие на первый взгляд песни, умел присочинять такие «припевки», что собиравшаяся тесным кружком аудитория хмурилась и угрюмо молчала, но в ту же ночь красный петух взлетал над крышами фольварка, на старой, кривой груше болтался ненавистный войт, а связанные по рукам и ногам гайдуки штабелями складывались в амбаре.

Мы писали выше, что невозможно кратко и исчерпывающе охарактеризовать белорусскую музыку. Это верно еще и потому, что она распадается на целый ряд обширных разделов, из которых каждый может и должен быть предметом специального исследования.

За годы революции в Белоруссии расцвела огромная, даже не поддающаяся еще регистрации и описанию отрасль советской народной песни. Здесь имеются в виду и песни, сложившиеся в народе, принадлежащие безыменным авторам, и песни, сочиненные профессиональными композиторами, или обработанные ими песни в честь великого Сталина, песни, славящие большевистскую партию, советскую власть, колхозный строй, песни, выражающие радость свободного и счастливого народа. Эти песни звенят над всей Белоруссией, а с недавних пор к ним присоединились и голоса освобожденных западнобелорусских братьев.

Полностью сохраняя в своем огромном большинстве ритмо-интонационные свойства национальной белорусской музыки, эти песни, однако, имеют очень важные новые черты, свидетельствующие о глубоких изменениях в музыкальном мышлении народа. Не имея возможности разобрать здесь большого количества песен, затронем только две из них, принадлежащие перу композиторов Щеглова и Любана. Может показаться странным, что мы начинаем именно с произведений профессиональных музыкантов, а не обращаемся к собственно народной музыке. Но думается нам, что наступило время, когда следует коренным образом пересмотреть традиционное отношение к значительному числу произведений, написанных профессиональными авторами, и признать их произведениями народными в такой же, а иной раз и в гораздо большей мере, чем произведения, сложенные непрофессиональными музыкантами. Почему в самом деле песня, бытующая в одном районе, а то и в одном единственном селе, народна, а, скажем, песня того же Любана «Бывайте здоровы», распеваемая буквально по всей стране, — не народная песня? Это не только несправедливо, но и в высшей степени ошибочно. Одним из замечательных свойств целого ряда советских композиторов является мастерское умение улавливать музыкальную мысль народа, так сказать, идею музыки, и развивать ее в полноценное художественное произведение, часто небольшое по объему, но играющее огромную роль в формировании музыкального вкуса масс и двигающее вперед музыкальную

культуру. Иногда это песня, а иногда даже и танец [1], но всегда это произведение, словно вырвавшееся из недр народной музыки, обладающее кипучей жизненной силой. Оно может устареть, и стареет иногда быстро, но не исчезает бесследно, а, напротив, как бы проводит глубокую борозду в массовом музыкальном сознании, в самой художественной культуре масс.

Уже не первый раз мы пишем о песне Любана «Бывайте здоровы». Есть в этой песне какая-то неизъяснимая грация, прелестная естественность и простота выражения, умная, тонкая усмешка, так характерная для белорусского народного юмора, и безукоризненная чистота стиля. Далеко не всегда и не всякому композитору удается в такой сжатой до предельного лаконизма форме передать столь значительное содержание. А ведь содержанием песни Любана является радость новой жизни; именно она, эта жизнь, трепещет, овевает нас своим жарким дыханием в каждом тексте этой чудесной музыки. Песня эта полюбилась советскому слушателю, и знает ее у нас каждый. Она одинаково звучит и в строгих концертных залах и на гуляниях в садах и парках. Бывает, однако, так, что какие-то внутренние, глубоко заложенные свойства произведения внезапно раскрываются при определенных условиях исполнения. Мы еще и до сих пор не можем позабыть о впечатлении, которое произвела на нас песня «Бывайте здоровы», когда в минувшем, 1939 году ее исполнил на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке соединенный хор белорусских колхозников. Концертным залом служила гигантская Площадь колхозов, и слушатели, собравшиеся со всех концов страны, располагались прямо на нагретом солнцем асфальте. Песня была исполнена в финале концерта, и под непосредственным впечатлением этого финала мы писали тогда в «Правде»: «Наступило время расставаться с дорогими гостями. Обращаясь к зрителю, к выставке, к Москве,

---

[1] Замечательные мысли о роли массовой (как мы выразились бы теперь) танцовальной музыки в развитии музыкальной культуры были высказаны в свое время В. Стасовым. Мысли эти давно позабыты, и мы хотим напомнить о них, тем более, что они сохранили всю свою свежесть еще и в наши дни. «Танцовальная музыка,— писал В. Стасов в «Музыкальном обозрении» 1847 года,— нынче развивается в таких огромных размерах, что тот даже, у кого есть хороший вкус и хорошее понимание настоящей музыки, не может не обращать особенного внимания на музыку танцовальную и ожидать, какие будут осадки от этого, потому что никогда не оставалось без результатов все, что занимало целые массы, вот почему ничего подобного нельзя оставить без внимания и забросить в черный угол.

Танцовальная музыка... сблизила с общественным понятием весьма многое, казавшееся в настоящей музыке темным; она начала образовывать уши большинства публики музыкальным образом посредством своих популярных форм, сделала уже нынче доступным для весьма многих ушей то, что десять лет тому назад было бы для них недоступно, приучало к тонкостям и деликатностям инструментовки».

поют белорусские товарищи свою чудесную песню «Бывайте здоровы». И в такт обаятельной, полной неизъяснимой нежности мелодии композитора И. Любана, улыбаясь, кланяются певцы и певицы, плясуны и музыканты. Улыбаются и машут платками в ответ зрители — русские, украинцы, армяне, грузины, узбеки, представители всех народов великой советской семьи. Горячим приветом, дружеской лаской звучит в теплом вечернем воздухе: «Бывайте здоровы, живите богато...»

Пусть не посетует на нас читатель за подобную «автоцитату», она понадобилась нам для полноты характеристики песни Любана. В искусстве иногда первое впечатление бывает важнее детального, аналитического разбора.

Впрочем, что до разбора, то и в этом смысле песня Любана представляет немалый интерес. В ее гармоническом устройстве нет никаких особенных новшеств, но гармонизована она очень хорошо и свежо. По своим мелодико-ритмическим свойствам она отличается прежде всего энергическим движением, сочетая в себе одновременно ощущение почти танцовальной поступи, пружинящей легкости и самого нежного и теплого лиризма. Это вообще типично для новой, советской белорусской музыки. Даже в симфонических произведениях белорусских композиторов (неизменно опирающихся на национальную тематику), например, в очаровательной симфониэтте Н. Чуркина, в «Белорусском каприччио» Самохина, эти качества проявляются весьма явственно.

Можно сказать, что все современные белорусские композиторы свои творческие импульсы черпают в народной белорусской музыке, в белорусской советской действительности. Внимательно изучая произведения композиторов Советской Белоруссии, мы почти не обнаружили среди них музыкально-формалистских «абстракций», и это очень радостно. Цветущим здоровьем пышет музыка белорусских композиторов, и оттого чувства, выражаемые ею, так горячи и искренни.

Очень интересна песня Щеглова «Привет Москве!», включенная в программу декады. Щеглов — выдающийся мастер хорового письма, человек исключительно одаренный. С его оперой «Катерина Жерносек» нам, к сожалению, пришлось ознакомиться в отрывках, однако, даже если судить по фрагментам, это превосходное сочинение. Что же касается песни «Привет Москве!», то она по праву должна занять одно из самых видных мест среди песен на эту же тему. Величавая и стройная, она целиком сохраняет обаяние белорусского национального колорита и служит новым доказательством неправильности мнения о якобы исключительной интимности и дробности белорусской народной музыки. У Щеглова свой композиторский почерк, и его манеру, абсолютно индивидуальную, легко распознать в любом произведении.

Но кроме поэмы, посвященной товарищу Сталину, и «Привета Москве!», на наш взгляд, творчество Н. Щеглова блестяще характеризуют свободные обработки народных белорусских песен, в частности «Ой, ты, рэчанька» и «Ой, з-за лесу, лесу».

Песню «Ой, ты, рэчанька» нам довелось слышать в исполнении хоровой капеллы Белорусской филармонии под руководством отличного хормейстера Бари. Не боясь преувеличений, можно сказать, что «Ой, ты, рэчанька» Щеглова настоящий шедевр хоровой полифонической музыки. Песня широкого склада, несколько задумчивая, даже меланхолическая по характеру, она разработана тонко и умело. В самом чередовании голосов, в развитии и полифонических экспозициях автор добивался одной единственной цели — максимальной выразительности, яркости музыкальной мысли. И достиг желаемого: слушать песню «Ой, ты, рэчанька» истинное наслаждение.

По вполне понятным причинам в этом сжатом очерке невозможно дать подробный обзор творчества всех белорусских композиторов, что будет сделано нами позднее в специальной работе о белорусской музыке. Здесь же по ходу очерка коснемся лишь творчества немногих виднейших мастеров.

Во всех республиках Союза наблюдается за последние годы очень интересное и на наш взгляд еще недостаточно оцененное явление. Мы имеем в виду возрождение полузабытых, иногда как будто бы вовсе угасших форм народной инструментальной музыки. В действительности угасание это, как правило, кажущееся. Народные музыкальные инструменты никогда не исчезали в быту, но развитие народно-инструментальной музыки было заторможено по причинам, достаточно известным, чтобы на них специально останавливаться.

Возрождение национального искусства, бурный рост художественной культуры всех народов СССР — один из блестящих результатов ленинско-сталинской национальной политики — пробудили интерес к народным музыкальным инструментам.

Богатство и разнообразие музыкального инструментария в нашей стране несравнимо ни с чем. Простой перечень народных инструментов, звучащих во всех концах нашей родины, насчитывает сотни названий и занял бы, если бы нам вздумалось его привести, слишком много места. Важно, однако, не только то, что у нас развивается самостоятельная культура исполнения на народных музыкальных инструментах, но также и то, что они соседствуют и даже смешиваются с семьей общеевропейских инструментов, появляются в симфоническом и оперном оркестре, обогащая тембровую палитру композитора и открывая невиданные еще возможности в передаче музыкальных мыслей. Мы уже слышали, как звучит азербайджанский тар и зурна в оперном азербайджанском оркестре, в частности в опере Узеира Гаджибекова, и можем сказать, что тар в какой-то мере занял

вакантное место щипковых, освободившееся после исчезновения из оркестра лютни.

Аналогичный процесс протекает и в Белоруссии, хотя белорусские композиторы несколько робко подходят к использованию в симфоническом оркестре цимбала — основного национального инструмента белоруссов.

Ой без дуды, без дуды
Ходзюць ножкі не туды,
А як дудку пачуюць,
Самі ногі танцуюць,—

поется в старинной белорусской песне.

Без волынки (дуды), жалейки, скрипки, цимбала, бубна или комбинации их «музыки» не обходится в Белоруссии никакая веселая сходка, будь то свадьба или колхозный праздник.

Правда, волынка (дуда, коза) уже очень редко встречается теперь, хотя она вместе с белорусской лирой (релей) в свое время положительно господствовала в белорусской народной музыке. Отсюда, по всей вероятности, и кое-где заметные следы «педали», бурдонирующих нот в белорусской песне, а еще чаще в танцовальной музыке. Скрипка, появившаяся в Белоруссии сравнительно недавно (менее столетия), стала настоящим народным инструментом и вместе с гармонью начисто вытеснила и дуду и релю, не говоря уже о первобытном гудке, исчезнувшем окончательно и бесследно.

Так или иначе, наиболее интересный, на наш взгляд, белорусский народный музыкальный инструмент — цимбал [1] —сохранился и переживает сейчас как бы свое второе рождение. В Минске, при Белорусской филармонии, существует оркестр народных инструментов под руководством энтузиаста этого дела дирижера Симеонова. В состав оркестра входят цимбалы (как основной и ведущий инструмент), видоизмененные белорусские лиры (без бурдонирующего подголоска, конечно, нетерпимого в ансамбле), дудки (свирели, жалейка, род продольной флейты), а также и гармоники.

Звучность этого оркестра в высшей степени оригинальна и

---

[1] Цимбал — исстари народный белорусский инструмент, хотя происхождение свое он ведет, по всей вероятности, из Германии. Небезынтересно отметить, что из Белоруссии вышел известный в 30-х годах прошлого века по всей Европе цимбалист Мейлах Гузиков. Гузиков родился в Могилевской губернии в 1809 году и прославился виртуозной игрой на цимбалах собственной конструкции. Он играл исключительно белорусские, еврейские и польские песни в своем переложении. На его концерте в Одессе присутствовал французский писатель Ламартин, пришедший в восторг от игры Гузикова. По его совету Гузиков отправился в концертное турне по Европе, играл с огромным успехом в Париже, Брюсселе, в присутствии австрийского императора Леопольда в Вене. Умер Гузиков в Аахене во время концерта в 1837 году. Имя его упоминается в «Музыкальном словаре» Г. Римана и у Фетиса в «Biographie universelle des musiciens».

содержательна. Белорусские цимбалы отличаются полнотой и силой тона в forte, а в mezzo-forte очень напоминают игру клавесинов. Отсутствие у цимбал глушителей (демиферов), конечно, отражается на исполнении оркестра, создавая временами расплывчатую звучность, гудящий шум. Однако подбор исполнителей настолько удачен, что это все же случается редко — музыканты виртуозно справляются со своими инструментами.



И. И. Любан

Композитор, художественный руководитель ансамбля белорусской песни и пляски

Очень интересно в сочетании с цимбалами звучит группа лир. По тембру звука лира[1] очень походит на звук гобоя, причем он совершенно чист, и трудно даже поверить, что этот певучий и мягкий тон извлекается посредством трения наканифоленного колеса о струну. Симфониэтта Н. Чуркина, известного белорусского композитора, одного из пионеров в деле художественной обработки белорусской народной песни, звучит в исполнении оркестра народных инструментов обаятельно. Да и сама симфониэтта чудесное произведение, заслуживающее внимания всех наших оркестровых ансамблей.

Прелестны соло лир и гармоник в первой части симфониэтты, образующие в дальнейшем прозрачный и легкий звуковой фон, на котором поднимается чистый, полувоздушный голос свирели. Широкое мелодическое развитие, очень приятные мягкие гармонии, изящество формы — все это дает право причислять симфониэтту Чуркина к лучшим произведениям советской белорусской музыки.

[1] Может быть, небезынтересно отметить, что лира — инструмент очень древнего происхождения (французская vielle, немецкая Baurnleier — крестьянская лира) — была известна еще в X веке.

Почти исчезнувшая в XVII, она в XVIII веке становится популярным, даже модным инструментом во Франции. Корпуса лиры делаются из самых дорогих сортов дерева, украшаются богатыми инкрустациями, поэты сочиняют эклоги в честь «принцессы музыки с ангельским голосом», появляется целый ряд концертантов-виртуозов на лире (Шодевиль, Лароз, Бонен, Жано и пр.). Однако этот «ренессанс» лиры длился очень недолго, и вскоре она снова становится Bettlerleier («лирой нищих»), и по дорогам Германии, Украины и Белоруссии путешествуют слепые певцы. Два века спустя снова встретились с нею на концертной эстраде Белорусской филармонии. Должно быть, не только книги имеют свою судьбу.

Попутно следует отметить достоинства аккомпанемента оркестра белорусских народных инструментов. Ансамбль прекрасно сливается с человеческим голосом, и, например, трудно желать чего-либо лучшего, когда слушаешь песню Щеглова «Ой, з-за лесу, лесу» в сопровождении цимбал.

В оперной музыке Белоруссии цимбалы, насколько нам известно, применены только в «Михасе Подгорном» Е. Тикоцкого, где они аккомпанируют на свадьбе грустной песне Ганки (второй акт). Без сомнения, сцена эта много выиграла в отношении драматической выразительности благодаря контрастному сопоставлению звонкого тембра цимбал массивной звучности симфонического оркестра, не говоря уже о чисто внешнем зрительном эффекте (цимбалисты играют здесь на сцене среди пирующих, как и полагается на деревенской свадьбе).

В молодых музыкальных культурах роль народной музыки в развитии профессионального музыкального искусства крупной формы особенно ощутительна и ясна. Народная песня, народный танец здесь определяют решительно все и влияют непосредственно. Можно сказать даже, что, например, белорусская симфоническая и оперная музыка является прямым и естественным продолжением народного творчества, его более высокой ступенью. И Туренков, и Тикоцкий, и Богатырев, и Щеглов, и Чуркин, и Аладов, и Самохин, и Крошнер, — словом, все белорусские оперно-симфонические композиторы (за исключением, может быть, только профессора Золотарева, играющего очень важную роль в белорусской музыке как композитор и педагог-воспитатель, но появившегося в Белоруссии сравнительно недавно) — все они пришли к симфоническому и оперному творчеству после большой и длительной работы над белорусским музыкальным фольклором. И если говорить о художественной традиции белорусской оперной и симфонической музыки, то, невзирая на разность школ, творческих индивидуальностей и направлений композиторов, она определяется прежде всего фольклорной музыкой. Дело совсем не в том, что, скажем, в «Михасе Подгорном» Тикоцкого имеется много прямо цитированных народных мелодий, а в «В пущах Полесья» Богатырева их почти нет. Тем не менее опера Богатырева целиком построена на белорусской народной музыке, проникнута ее звучаниями, так как они-то и являются родным музыкальным языком композитора, единственным, на котором он мыслит и обращается к аудитории. Это единство речи и мышления составляет неоценимое достоинство молодой белорусской музыкальной школы и усиливает плодотворность ее творческой деятельности.

Всякий, кто близко и внимательно ознакомился с творчеством белорусских композиторов, должен будет согласиться с нами. Нужно признать, что такое безусловное единство национального музыкального языка не только не препятствует раз-

витию творческих индивидуальностей композиторов, но, наоборот, блестящим образом содействует их всестороннему расцвету. Тут в общих чертах повторяется путь развития классической русской музыки, конечно, в новых условиях Советской Белоруссии.

Вернемся на мгновение к вопросу о творческих индивидуальностях белорусских композиторов. Различие их сказывается уже в работе над фольклорным материалом. Так называемые «обработки» народных песен по существу являются вполне самостоятельной творческой работой, и не совсем понятно, откуда взялось у нас пренебрежительное отношение к этого рода творческой деятельности, которой, кстати, очень много занимались все без исключения великие композиторы прошлого — от Баха до Танеева. Ведь никому не придет в голову назвать гениальную «Комаринскую» Глинки «русской народной мелодией в обработке Глинки», хотя с известной точки зрения она именно таковой и является.

Этими соображениями мы руководствуемся, оценивая работу белорусских композиторов над народной песней и танцем.

Превосходная, глубокая по музыкальному и поэтическому тексту песня А. Туренкова «Чаму ж мне не пець» своей исходной точкой и тематической опорой имеет народную песню того же названия. Но в действительности это вполне самостоятельное и весьма значительное произведение. Скрытой иронии этой песни А. Туренков придал драматический характер и тем обнаружил ее действительную направленность и содержание. Полифоническая разработка с контрапунктирующими движущимися голосами не только формально обогащает эту песню, но и прямо усиливает ее драматическую сюжетную линию. Этой цели несомненно служит длительно выдерживаемый органный пункт в басу (исполняемый с закрытым ртом). Мы не слыхали до сих пор, чтобы песни Туренкова «Чаму ж мне не пець», старая рекрутская «Ой стаяла бярозынька», прекрасная песня «Гоман, гоман на вуліцы» и совершенно выдающаяся пятиголосная «Ой, доля, то ня доля» исполнялись где-либо за пределами Белоруссии, а между тем они были напечатаны еще в 1936 году. Только инертностью и безынициативностью наших хоровых руководителей можно объяснить столь несправедливое отношение к творчеству А. Туренкова. Да и не только Туренкова, но и Тикоцкого и многих других белорусских композиторов.

Впрочем, тут немалая вина и критики, совершенно замолчавшей работу белорусских композиторов.

Многие ли знают у нас об интереснейшей поэме-кантате А. Богатырева «Сказка о Медведихе» на текст Пушкина! Об этом можно только сожалеть, потому что «Сказка о Медведихе» Богатырева — находка для любой хоровой капеллы. Язык ее сочен и выразителен, верно передает интонации и сюжетную ткань

гениальной сказки Пушкина, а это, кажется, высшая похвала молодому композитору, тем более, что «Сказка о Медведихе» — его экзаменационная работа, написанная к выпуску из консерватории в Минске (по классу профессора Золотарева).

Дореволюционная Белоруссия не знала ни оперы, ни симфонической музыки. Упоминавшаяся нами белорусская опера Монюшко (скорее, впрочем, Zinngspill) была единичным явлением и никакой погоды не делала, так же как «Литовская рапсодия» Карловича, написанная в 60-х годах прошлого века, или оркестровая сюита Роговского. Таким образом, белорусская национальная опера целиком явление советской художественной культуры, причем возникла она и сформировалась в поразительно короткий срок. Белорусский оперный театр существует совсем недавно, и наличие в его репертуаре трех белорусских опер и одного балета, не говоря уже о существовании репертуарного портфеля, где имеются и оперы, в том числе «Катерина Жерносек» Щеглова, и балет «Золотые колосья» Кабалевского, весьма красноречиво говорит о стремительных темпах развития белорусского оперно-симфонического искусства. Подчеркиваем — оперно-симфонического, не только потому, что параллельно с оперой весьма быстро растет и симфоническая литература Белоруссии (есть уже и большие симфонические произведения и необходимый «аппарат» для их исполнения — симфонические оркестры в Минске, Белостоке и т. д.), но и потому, что сами оперы белорусских композиторов симфоничны. Оркестр в операх Туренкова, Тикоцкого, Богатырева и, насколько известно, Щеглова отнюдь не «сопровождает» исполнение на манер староитальянских опер, но играет чрезвычайно важную, самостоятельную роль в музыкально-драматическом развитии спектакля.

Исполнением в Москве во время декады белорусского искусства оперы Туренкова, Тикоцкого и Богатырева входят, так сказать, в строй советского оперного репертуара, так как у нас есть все основания утверждать, что эти оперы должны скоро появиться на сцене других национальных театров СССР, в том числе и на сцене русского театра. Таким образом, белорусская оперная музыка «дебютирует» на всесоюзной сцене произведениями весьма крупного масштаба, определенной и высокой художественной ценности.

Начнем с «Цветка счастья» Туренкова. По адресу этой оперы раздавались упреки, что здесь смешалось фантастическое и реальное и что-де такое причудливое сочетание противоречит реалистическому духу советской оперы. Нельзя представить себе что-либо более несправедливое, нежели такие упреки. В действительности фантастические, полусказочные элементы только подчеркивают романтическую направленность, отнюдь не препятствующую сюжетному реализму оперы. Если угодно, близость оперы — и сюжетная и чисто музыкальная — к поэтиче-



Н. Б. Грубин
Главный дирижер Большого Государственного театра оперы и балета БССР



И. А. Мусин
Дирижер филармонии

ской народной сказке служит одним из доказательств ее связи с классической русской музыкальной школой, т. е. самой реалистической школой во всем мире. Как будто «Русалка» Даргомыжского перестает быть гениальным реалистическим произведением из-за того, что в ней наличествует очень сильный элемент фантастики, или великая опера Глинки «Руслан и Людмила» перестает быть вечным источником музыкального реализма из-за того, что она целиком сказочна. Право же, некоторые наши критики и театральные деятели до такой степени напугали самих себя призраками мистики, что им мерещится мистика в каждом вообще сказочно-поэтическом сюжете, и они начинают изгонять из искусства всякую поэзию, фактически ликвидируя тем самым искусство, ибо поэзия — душа искусства.

Как далеко может завести подобное увлечение, можно видеть на примерах, почерпнутых из истории белорусского оперного театра. Умудрились же в Минской оперной студии в свое время до того «заострить реализм» «Золотого петушка» Римского-Корсакова, что Шемаханская царица была представлена в качестве... коварного агента иностранного капитала. Впрочем, критика со своей стороны тоже не ударила лицом в грязь и даже в некотором роде перещеголяла постановщика, упрекнув его в том, что он недостаточно оттенил роль жандармерии. Это в «Золотом петушке»! Вот как иной раз делается оперный

«Робинзон». Ничуть не хуже литературного, воспетого Ильфом и Петровым.

Мы убеждены, что художник лишь тогда способен создавать произведения народные, когда он понимает и чувствует народную поэзию, когда фактический мир сказочных образов становится его поэтическим достоянием. Что было бы с мировой поэзией, если бы Гете третировал немецкие легенды о докторе Фаусте, как глупое суеверие, если бы Шекспир смеялся над уэльскими сказками об эльфах и над шотландскими рассказами о ведьмах, если бы Пушкин отвернулся с презрением от русских сказок.

Не случайно завели мы об этом речь. Думается, давно приспело время дать самый серьезный отпор людям, пытающимся фальсифицировать реализм в искусстве рационалистическими схемами, сухими и мертвенными, стремящимся книгу стихов заменить бухгалтерским гроссбухом. Мы остаемся при убеждении, что режиссер, добивающийся, чтобы сцена в казарме в «Пиковой даме» Чайковского, упаси бог, не была страшна, чтобы слушатель не ощутил леденящего ужаса, когда среди грома и бури, взрывающейся в оркестре, появляется на сцене тень графини, — такой режиссер обворовывает публику.

Но вернемся к «Цветку счастья». Лессингу принадлежит замечание: «Понять цели музыканта — значит признать, что он достиг их». Это очень верно и глубоко сказано, и мы хотим повторить лессинговскую максиму по отношению к Туренкову. В «Цветке счастья» он достиг своей цели, потому что слушатель отчетливо видит и понимает ее. Какова цель, которую преследует Туренков в своей музыке? Вряд ли задачей его было создать музыкально-драматургическое произведение с развитой и сложной фабулой, со сквозным музыкально-драматическим действием. Ведь в «Цветке счастья» нет потрясающих трагических коллизий, нет и глубокой психологической драмы, которая налицо, скажем, в «Михасе Подгорном» Тикоцкого. Можно сказать так: в «Цветке счастья» многое трогает, но не потрясает, навевает лирическую задумчивость, но не пробуждает глубоких мыслей. Снижает ли это ценность произведения? Ни в коем случае. Автор и не ставил перед собой других задач, кроме тех, что художественно решены в «Цветке счастья». Это не музыкальная трагедия и даже не мелодрама, — это именно лирическая опера с очень ясными и просто очерченными образами. В этом ее прелесть.

С точки зрения поэтики в стихотворном тексте пролога есть немало погрешностей, и тем не менее пролог колористически решает всю оперу, придает ей окраску, создает поэтическую атмосферу, в которой и движется действие. Чувство природы, очень развитое у белорусских композиторов, — результат близости к народной поэзии, — в высшей степени присуще Туренкову. И

оттого музыкальные образы в его опере словно окроплены свежей утренней росой. Надейку, Микиту, веселую Христинку нельзя оторвать от лесов и полей, среди которых они живут, они так же естественны здесь, как белые березки белорусских песен, и так же поблекли бы, если бы их оторвать от родной почвы. Нам мила поэзия купальских огней, и мы видим живую прелесть в песне «Сегодня Купала, завтра Ян», в хороводных танцах, во всей прекрасной народно-песенной стихии, разливающейся в опере Туренкова. Свежесть и целомудренная чистота — вот что покоряет в этой музыке, и мы бы сказали, что здесь именно кроется обаяние народной поэзии белоруссов. Странным образом музыка Туренкова перекликается с немой музыкой белорусского национального орнамента. Здесь нет горячих, ослепляющих своей яркостью тонов. Бело-розовые, нежноголубые, чуть блеклые и мягкие переливы зеленого и алого, плавный и грациозный рисунок, немного расплывчатые линии — вот ансамбль гармонический, полный сердечной теплоты. И таков же душевный облик основных персонажей оперы. Партия Надейки очень удалась композитору, потому что он наделил ее истинной сердечностью. С начала до конца оперы Надейка сохраняет простоту и целостность натуры. В наивном вопросе: «Можно ли верить панской любви?» — образ Надейки заключен целиком. Она слишком чиста, чтобы подозревать в комлибо нечистые умыслы. Исполнительница партии Надейки ни в коем случае не должна, на наш взгляд, поддаваться искушению превращать ее в этакую разъяренную тигрицу в последнем акте после того, как Надейка узнала о грубом обмане панича. Такая трактовка противоречит прежде всего музыкальному образу Надейки. Даже в сцене гневного возмущения Надейки в ее партии звучат кристально чистые лирические ноты. И это, конечно, правильно, потому что образ Надейки в опере контрастирует образу ее брата Андрея, решительного и сильного человека. Могут возразить, что есть в опере другие контрастные образы — пана Доленго и его сына Конрада. Но, во-первых, Доленго едва намечен (к тому же не очень удачно), а во-вторых (и это главное), Конрад не контрастный, а прямо враждебный образ, противопоставленный по сути дела всем основным персонажам оперы.

Чрезвычайно интересен и в сценическом и в музыкальном отношении образ старого холостяка Микиты. Микита уже состарился, оброс седой бородой, но с юношеским увлечением участвует в купальских играх, волочится за девушками, но, удивительное дело, это нисколько не внушает отвращения, и даже венок на лысой голове этого белорусского фавна выглядит симпатично. В конце концов Микита — старое дитя, и хоть жизнь мало что дает старому нищему-бобылю, он по-ребячьи радует-

ся ее скупым дарам. После Надейки партия Микиты едва ли не лучшая в опере.

Единственная героическая фигура в опере — брат Надейки Андрей — не вполне удалась композитору. Он как-то искусственен, «сделан» по рецепту, и человечности в его образе по сравнению с другими персонажами, пожалуй, нехватает.

Хоры и танцы в «Цветке счастья» написаны просто мастерски, и это, кажется, свойство всех белорусских оперных композиторов. По крайней мере в «Михасе Подгорном» и «В пущах Полесья» мы отмечаем те же достоинства [1].

Опера А. Богатырева «В пущах Полесья» (прежнее название «Дрыгва») стоит в некоторых отношениях особняком среди оперных произведений, включенных в программу декады. А. Богатырев по характеру своего творчества непосредственно примыкает к композиторам «могучей кучки», хотя он не свободен от известных и весьма плодотворных влияний Чайковского. Наиболее важные черты творческого облика А. Богатырева (кстати сказать, младшего по возрасту из трех оперных композиторов, представленных на декаде) — это его выдающееся мелодическое дарование и превосходное мастерство образных характеристик. В отдельных случаях Богатырев достигает исключительно глубокого проникновения в психологию своих героев. Здесь прежде всего надо указать на образ Савки в опере «В пущах Полесья». Композитор поставил перед собой (и решил блестяще) труднейшую задачу, очень сходную с той, что была решена Римским-Корсаковым в его «Сказании о граде Китеже». Савка — образ, имеющий черты несомненного (в том числе и музыкального) сходства с гениальным образом Гришки Кутерьмы. Так же как Гришка Кутерьма, Савка — существо падшее до предела, какой только возможно себе представить. Горький пьяница, он идет на гнуснейшее предательство, помогая врагам-белополякам пройти к лесному лагерю белорусских партизан и отдавая в их руки героя-партизана Андрея, которого любит дочь Савки Авгинья. Сходство драматической ситуации, в которой формируется образ Савки, с драматической ситуацией Гришки Кутерьмы вполне очевидно. Но здесь не только сходство ситуации. Самый образ Савки прямо сближается с образом Гришки Кутерьмы. Савка не столько злодей, сколько жертва, слабый человек, вконец изуродованный жизнью. Его непрестанное шутовство только маска, которую он постоянно носит, скрывая от людей, да и от самого себя, горечь тяжко обиженного судьбой человека. В первом акте оперы, встречаясь с большевиком-подпольщиком Кузьмичом, он поет о том, что был некогда богат и счастлив, но в заключение сообщает, что все

---

[1] Мы ничего не говорим здесь персонально об артистах — исполнителях опер. Это дело критики в периодической печати.



„В пущах Полесья" *Эскиз декорации III акта*

это было во сне. Под толстой корой гаерства и даже прямой бесчестности где-то глубоко в хмельном разуме Савки теплится искра человечности, глухой голос говорит ему: так жить нельзя. Савка — противоречивый образ. Он способен в минуту слабости на самое ужасное предательство, но наступит момент просветления, и он ценой жизни искупит свой грех.

Хотел или не хотел этого композитор, но образ Савки стал центральным образом оперы или по крайней мере стал в один ряд с образами Авгиньи и Андрея, героических персонажей спектакля. По этой причине мы и начали наш краткий разбор оперы «В пущах Полесья» с образа Савки. Какими музыкальными средствами пользуется А. Богатырев в обрисовке образа Савки? Двойственность Савки сразу открывается слушателю. И в первом и во втором актах оперы в партии Савки сквозь наряд коротких шутовских попевок (кстати, выхваченных из живых интонаций народных шуточных песен) все время сквозят какие-то иные тона. В сцене, когда Савка пресмыкается перед новым войтом, панским приспешником Бусыгой, он прославляет его таким образом, что только самодовольная кулацкая тупость Бусыги мешает ему сразу распознать в льстивых славословиях Савки злейшую иронию.

Характерный, нарочито неуклюжий музыкальный рисунок савкиного дифирамба наилучшим образом создает карикатуру уже не только на Бусыгу, но и на самого пана, который только что в торжественных выражениях посвящал Бусыгу в сан войта. Однако здесь ирония Савки — все еще насмешка пьяного забулдыги, который, наподобие Гришки Кутерьмы, не верит «ни в чох, ни в сон» и которому наплевать на все, исключая чарки водки. И действительно, Савка тут же без особых колебаний соглашается разыграть комедию освобождения из тюрьмы Андрея, с тем чтобы проводить его до лагеря партизан и разведать дорогу для польского отряда. Трагическое в образе Савки обнаруживается позже, в сценах с дочерью Авгиньей, заподозревшей неладное в действиях Савки, и, наконец, в кратком монологе о поступке Андрея, узнавшего о предательстве Савки и тем не менее спасшего его от гнева партизан. Здесь, приближаясь к финалу, Савка развертывается как личность трагическая в полном смысле слова. И в то же время открывается нам еще одна сторона дарования Богатырева, только наметившаяся, но уже вполне явственно, в опере «В пущах Полесья». Богатырева считают чистым лириком, и, действительно, лирическая, даже элегическая струя преобладает в его первой опере, но мы, основываясь на его работе над образом Савки, как это ни странно, на некоторых подмеченных нами моментах его «Сказки о Медведихе», решительно утверждаем, что он может и должен взяться за большую трагедийную тему. Драматургические возможности композитора представляются нам большими, чем ка-

жутся ему самому. Но это между прочим, хотя нам очень хотелось, чтобы А. Богатырев серьезно прислушался к этим словам.

После Савки наиболее удачными образами оперы являются два совершенно противоположных по характеру персонажа — Авгинья и Бусыга. Авгинья, дочь Савки,— жена кулака Бусыги, вышедшая за него замуж, чтобы дать приют и кусок хлеба своему несчастному отцу. Она страстно любит партизана Андрея, и все это сценически формирует образ Авгиньи.

Для певицы-актрисы роль Авгиньи в высшей степени благодарна. Ариозное начало преобладает в ее музыкальной партии, мелодически богатой и красивой. Правда, партия Авгиньи очень трудна в вокальном отношении, но требовательность композитора легко объяснима героическим характером роли.

Наименее удались композитору партии Андрея и деда Тараса, его отца. Следует оговориться, что в партии Андрея есть отличные по музыке места (в первом акте), но в целом она написана как-то неровно. Что же касается деда Тараса, то он в опере гораздо слабее своего литературного прототипа, деда Талаша в повести «Дрыгва», и это все же досадно.

Подобно опере «Михась Подгорный» Тикоцкого, опера А. Богатырева появляется в программе декады во втором своем варианте, значительно отличающемся от первоначального. Автор подверг радикальному пересмотру многое в опере, и она стала значительно лучше. В первом варианте была тускловата оркестровка, сейчас оркестр звучит хорошо. Пожалуй, не стоит навязывать А. Богатыреву какую-либо иную манеру инструментовки. По всем признакам у него определился свой особый стиль оркестрового письма, и он будет совершенствоваться и развиваться, благо времени у композитора впереди еще очень много.

Опера «Михась Подгорный» должна быть признана выдающимся достижением белорусского оперного искусства и значительным фактом в жизни всего музыкального театра. За недолгое время своего существования эта опера претерпела весьма суровые испытания. Появившись в своем первоначальном виде на сцене Минского театра в марте 1939 года, она не вызвала особого энтузиазма. Да и не могла вызвать, так как, по признанию самого композитора, ее основными недостатками были: с внешней стороны — длинноты отдельных актов и всей оперы в целом, большое число действующих лиц и некоторая спешка в постановке оперы; со стороны содержания — слабость драматургического развития, раздробленность действия, обилие риторики, а в музыке — речитативов и, наконец, неполнота в обрисовке основных образов и прежде всего главного героя оперы — Михася Подгорного.

Тем более значительной явилась, на наш взгляд, творческая победа Е. К. Тикоцкого — художника, умеющего спокойно и трезво оценивать свою собственную работу и чутко прислу-



„Михась Подгорный“ *Эскиз декорации 3 акта.*

шиваться к голосу критики. Не вполне освободившись от некоторых недостатков в сюжетном развитии, все еще слабом, «Михась Подгорный» тем не менее явился одним из первых драматических произведений на советской оперной сцене. То, что опера написана в традиционной форме, с большими ансамблями, музыкальными характеристиками каждого персонажа по системе лейтмотивов, контрастностью музыкальных образов, — это только помогало композитору в решении его сложной художественной задачи.



М. Э. Шнейдерман
Дирижер Театра оперы и балета

В музыке «Михася Подгорного» ощущается временами весьма явственно влияние русских классиков (Чайковского, Бородина, Мусоргского), иногда влияние итальянских веристов. Но это не должно быть поставлено в укор композитору. Вряд ли можно назвать хоть одно крупное произведение искусства, которое не носило бы на себе следов многочисленных влияний искусства прошлого и современного. Тикоцкий вышел из русской музыкальной школы и, естественно, унаследовал многое от своих учителей.

Жизнь народа — великий источник его поэзии. Поэтому художник, средствами своего искусства освещающий хотя бы один уголок народной жизни, проникает в самую жизнь, и она вдруг вспыхивает перед нами во всем своем многообразии.

Нежный и мягкий, чуть гнусавящий голос начинает увертюру оперы. Имитируя своего древнего предка — пастушеский рожок, запевает альтовый гобой — английский рожок. Простенькая белорусская песня «Я табун стерегу» очень стара. Десятки поколений Михасей, Марысей, Ганок, Ясей, Симонов напевали эту песенку, наигрывали ее на рожках из бересты, на самодельных тростниковых дудках. Она и сейчас звучит на зеленых лужайках, в березовых рощах Белоруссии, на заре, когда первые лучи солнца пробиваются сквозь предрассветную мглу и превращают свежую утреннюю росу в росинки сверкающих алмазов и рубинов на изумрудном поле.

Несомненно, природа страны оказывает сильнейшее влияние на искусство народа. В белорусских песнях (а их множество в опере Тикоцкого), в самой инструментальной музыке мы

словно узнаем раскинувшиеся среди молчаливых лесов поляны и луга, голубые зеркала прудов и озер, отливающие серебром реки и говорливые студеные ручьи, одинокие рощицы березок с бело-розовыми точеными стволами.

Мы очень хорошо понимаем, почему белоруссы так страстно влюблены в природу своей родины. Неизъяснимым очарованием веет от песен и сказок Белоруссии, то мрачных и скорбных, потому что мраком и скорбью была полна жизнь этого народа в недавнем, еще не забытом прошлом, то веселых, проникнутых детской беззаботностью, неудержимым ликующим весельем, потому что юношеская душа у этого талантливого народа, потому что великолепно его настоящее и безоблачно будущее.

Мы ни на шаг не уклонились от нашей темы, так как, желая дать хотя бы краткую характеристику белорусской музыки и в частности оперы Тикоцкого, мы должны сказать и о поэтической среде, в которой она развивается. Композитор Тикоцкий нашел верный подход и тон, отразив в своем творчестве поэтический строй мыслей и дух белорусского народа. И сценически и музыкально опера развертывается с очень большим драматическим напряжением. Пожалуй, наиболее удался композитору образ Марыси. Тут есть что петь и что играть. Тикоцкий в опере широко использовал народные песни и танцы. Они составляют основу всего произведения. Прекрасная ария Михася и заключительный хор первого акта построены на теме народной песни «Пойду в садик, в садике пройдуся»; так же построены арии Марыси, отлично, со вкусом написанные, в частности чудесная песня с хором в первом акте «Не будзи ты, салавейка». Но, пожалуй, особенно хороши кокетливо-изящная песенка и танец с запевом Мартина (друга Михася) «Я дзяўчыночку спаймаю ружу, агнявую» и ответный хор девушек «Я спаймаю, пакахаю хлопца удалога!» Это очень задорный, смеющийся напев, оригинальный и ритмически и мелодически.

Превосходен по музыке второй акт, составленный из драматической сцены Марыси перед свадебным обрядом и показа белорусской свадьбы. Очень хорош свадебный хор девушек «У цябе, хлопчык, соколлі вочы, ты не баішся цемнае ночы». Торжественность и обрядовые церемонии свадьбы имеют у каждого народа свои особенные черты, и они не лишены своеобразного очарования. Недаром фольклористы создали целую литературу, посвященную свадебным обрядам и обычаям.

Несмотря на трагическую ситуацию действия, зрителю невольно передается торжественность момента. И сцена благословения новобрачных, падающих на колени перед родителями, и возглас дружки: «Благословi, бацька и мацi, свечкi запаляцi беседу пачынацi», служащий сигналом к началу пира, и церемонная деревенская кадриль, и традиционные насмешки над



„Соловей“ — Эскиз декорации I акта

сватом — все это воспроизведено в опере превосходно. Очень хорош в музыкальном отношении момент, когда подруга Марыси Ганка поет под аккомпанемент цимбал грустную песню, отдаленно напоминающую (впрочем, не столько по музыке, сколько по драматическому колориту) песню Наташи в «Русалке» Даргомыжского («По камушкам, по желтому песочку»). За исключением некоторых частностей (мало удачные маршевые песни в четвертом акте, слабо очерченный и какой-то неопределенный образ Анищука, отдельные недочеты оркестровки), опера «Михась Подгорный» явление масштаба очень крупного.

Белорусский хореографический театр едва народился на свет, и его первенцем является балет М. Е. Крошнера «Соловей» (по мотивам одноименной повести Бядули). Таким образом, М. Е. Крошнер по всей справедливости должен быть признан пионером белорусского национального балета. Хоть и говорят «лиха беда начало», но в данном случае никакой беды не произошло, а, напротив, вышло очень хорошо, и первенец белорусского балета получился крепким и удачным.

Музыка Крошнера (выключая несколько польских) построена на белорусских народных танцах. Хореографическая почва Белоруссии плодородна надиво. По богатству и разнообразию танцев белоруссы могут поспорить с кем угодно. Достаточно сказать, что танцовальная «номенклатура» белоруссов насчитывает более сорока названий, причем число танцев все время увеличивается. Ряд белорусских танцев широко известен далеко за пределами Белорусской ССР, как, например, всеобщая любимица — веселая «Лявониха», «Юрочка», «Крыжачок», а в самое последнее время еще и белорусская «Метелица», конкурирующая с одноименным украинским танцем. Но, кроме этих общеизвестных белорусских танцев, есть еще множество других парных и круговых хороводных: «Толкачики», «Ленок», «Бычок», «Трясуха», «Березка», «Косец», «Лучиница», «Терешка» и даже «Антошка» и т. д. Большинство, если не все танцы, сопровождаются пением. Танцуют в Белоруссии чуть ли не все, и, может быть, этим объясняется прирожденная грация белорусской молодежи. Белорусская танцовальная музыка удивительно изящна и разнообразна. Ритмически прихотливые, со множеством фигур, иногда весьма сложных, белорусские танцы и для композитора и для балетмейстера сущий клад.

М. Е. Крошнер в полной мере использовал музыкальные качества белорусского танца, и музыка балета «дансантна» в самом лучшем и подлинном смысле этого слова. Оркестрован балет также удачно, и потому «звучит» здесь все.

Второй белорусский балет — «Золотые колосья» — написан московским композитором Д. Б. Кабалевским и уже принят к постановке Белорусским театром оперы и балета в Минске.

Либретто балета Кабалевского (авторы М. Н. Помещиков и

А. Н. Ермолаев) написано по темам известного фильма «Трактористы». Таким образом, «Золотые колосья» являются одним из первых советских комедийных балетов. Чувство юмора редкостно у композиторов, может быть, оттого, что комическое очень трудно передается средствами музыки. Д. Кабалевский — счастливое исключение, и дар юмористических музыкальных характеристик присущ ему в полной мере. Музыкально-танцовальные партии балета разработаны поэтому с предельной образностью. Музыка балета, примыкающего по фактуре к русским симфоническим балетам, танцовальна почти сплошь, причем, хотя композитор только в трех-четырех случаях прибегает к цитатам из танцовального фольклора, белорусский национальный колорит сохранен в балете полностью. Несомненно, балет Кабалевского явится ценным вкладом в белорусское музыкально-хореографическое искусство, и не только в белорусское.

Музыкально-исполнительская культура БССР расцвела за последние годы. Выдвинулась талантливейшая молодежь и среди вокалистов и среди инструменталистов. Минская государственная консерватория, ряд музыкальных училищ и школ непрерывно готовят все новые и новые пополнения.

Ряд крупнейших белорусских мастеров пользуется заслуженной известностью и любовью далеко за пределами БССР. Достаточно назвать таких превосходных вокалисток и актрис, как Александровская, Млодек, Алексеева, Друкер, которые наряду с другими служат украшением белорусского оперного театра, так же как артисты Денисов, Засецкий и ряд других. Во время декады слушатели оценили их дарования.

Великий исторический акт воссоединения белорусского народа, совершившийся совсем недавно, служит новым и могучим стимулом к дальнейшему победоносному развитию белорусской музыкальной культуры. Уже сейчас заметно оживилось музыкальное искусство западных областей БССР, и очень скоро освобожденный народ принесет новые драгоценные дары своего искусства в общую и великую сокровищницу сталинской семьи народов.

И. МАШКОВЦЕВ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ

До Великой Октябрьской социалистической революции в Белоруссии не было собственной национальной художественной школы, и это тяжело отразилось на развитии белорусского изобразительного искусства. Причины этого следует искать в общих политических условиях, созданных царским режимом для «окраин» Российской империи. По отношению к окраинам политика царской власти была настоящей колониальной политикой. Царизм делал все, чтобы помешать развитию национальной художественной культуры.

Отсутствие художественной школы в пределах Белоруссии было серьезнейшим отрицательным фактором. Школа, так же как и музей произведений искусства, образует те естественные центры, вокруг которых организуется художественная жизнь. Ни того, ни другого до революции не было ни в одном из городов Белоруссии. Имущая часть населения пользовалась художественными силами столиц. Несмотря на то, что в течение XIX и начала XX века из Белоруссии вышли значительные (и количественно и качественно) художественные силы, они вынуждены были покидать родину. Белоруссия почти совсем не отразилась в тематике их картин и вообще в содержании их работ. Тем не менее в живописи этих выходцев из Белоруссии ощущается национальный колорит, отражается своеобразие природы и народного костюма, украшенного узорной вышивкой. Только пейзажи Белоруссии изредка привлекали живописцев, находивших своеобразную красоту в низменных берегах Свислочи, болотах и глухих зарослях Полесья. Однако и в этой области не было создано ничего особо значительного, и пейзажи эти не поднимаются над уровнем этюдов. Белоруссия, ее народ и

природа, была как бы неоткрытым еще краем, страной, еще не существовавшей в искусстве [1].

Огромная заслуга в развитии белорусской живописи принадлежит великому русскому художнику И. Е. Репину.

Условия, сопутствовавшие этому событию, заслуживают подробного изложения.

В 1891 году Репин продал свою картину «Запорожцы» и, оказавшись обладателем довольно значительного капитала, решил приобрести имение, с тем чтобы жить в нем и самому заниматься сельским хозяйством. Решение это было продиктовано существенными для Репина психологическими мотивами. В 1890 году Репин вышел из Товарищества передвижных выста-

---

[1] Вот не претендующий на полноту перечень художников — уроженцев Белоруссии — и их произведений, имеющих отношение к Белоруссии:

Аскназий Исаак Львович. Родился в Полоцке в 1856 году. Поступил в Академию художеств вольноопределяющимся в 1870 году. В 1874 году принят в академисты. В 1880 году отправлен за границу пенсионером Академии художеств. В 1885 году получил звание академика за картину «Моисей в пустыне» (Государственная Третьяковская галлерея). Умер в 1903 году.

Атрыганьев Н. А., 1823 г. Вид в Могилевской губернии (Вид на реку Остер, 1883); Вид в Могилевской губернии (1884); Вид на реку Остер (1885) и др.

Бялыницкий-Бируля Витольд Каэтанович. Родился в 1879 году. Учился в Киевской художественной школе, затем в Московской школе живописи, ваяния и зодчества. Участник передвижных выставок и Московского товарищества художников. Академик живописи, заслуженный деятель искусств.

Горавский Аполлинарий Гилариевич. Родился в Минской губернии. Академик пейзажной живописи. Умер в 1900 году. Река Березина (1868); Переход стада через реку Березину в окрестностях г. Бобруйска (перед дождем); Луг у реки Березины (1877); Река Березина (1881).

Добровольский Иосиф Константинович. Родился в 1869 году. Этюд старика; Тип бедного крестьянина Могилевской губернии.

Зарянко Сергей Константинович. Родился в 1818 году. Умер в 1890 году в Могилевской губернии. Сын вольноотпущенного графа Любомирского, ученик Венецианова, учившийся затем в Академии художеств. В 1846 году Зарянко переехал в Москву, где преподавал в дворцовом училище. В 1849 году выставил свои первые портреты. Затем жил в Петербурге. В 1856 году был переведен в Москву.

Корсалин Кондратий Ильич. Родился в Слуцке Минской губернии в 1809 году. Имел звание неклассного художника. В 1846 году состоял при российской миссии в Пекине. В 1854 году получил звание академика за портрет Куткевича.

Пигулевский Лев Павлович. Родился в Минске в 1843 году. В 1861 году поступил в Академию художеств вольноопределяющимся, в 1862 году перешел в академисты. Портретист.

Энгель Матвей Сергеевич. Родился в 1867 году. Два вида из окрестностей Могилева (акварель).

В Минске, в костеле Кальварии, находился образ молящегося спасителя, написанный художником Иваном Дателем. Сам художник был погребен в алтаре Кальварийского храма («Россия» Семенова-Тяньшанского, т. IX, стр. 422).

вок, ему надоело вечное наставничество Стасова, пустые обязательства городской жизни, сутолока и бестолочь огромного города. Он чувствовал, что он там рассеивается и не может сосредоточенно работать. Эти настроения Репина питались и поддерживались постоянным общением с Л. Н. Толстым, учение которого импонировало Репину прежде всего стремлением опростить жизнь, вывести человечество из условий городской культуры, вернуть его на лоно природы, вернуть к труду на земле. Репин сделал попытку на практике осуществить эту часть учения Толстого.

По совету художницы М. В. Веревкиной он приобрел имение «Здравнево» (близ Витебска) с домом и большим яблоневым садом на берегу Западной Двины. «Здравнево» было куплено в конце 1891 года; в мае следующего года Репин перебрался туда с детьми.

В июле того же года он писал Стасову: «А я здесь, в «Здравневе» (так называлось местечко, принадлежащее теперь мне), живу самой первобытной жизнью, какой жили греки «Одиссеи». Работаю разве только землю с лопатой да камни. Часто вспоминаю Сизифа, таскавшего камни, и завидую чудесам над Антеем. Ах, если бы и у меня это прикосновение, близкое к земле, возобновило мои силы, которые в Петербурге в последнее время порядочно хирели». В этих словах как нельзя более точно определено то, что страстно искал (и, повидимому, нашел) Репин в деревенской жизни.

Сестре Стасова, Н. В. Стасовой, Репин посылает в письме собственноручный рисунок здравненского дома, перестраиваемого согласно проекту Репина. К дому пристраивается мастерская для художника, на крыше сооружается башня. Только осенью смог вернуться Репин к занятиям живописью. Он пишет портреты дочерей. Оба портрета писаны на воздухе. Особенно замечателен портрет В. И. Репиной, известный под названием «Осенний букет» (находится в Государственной Третьяковской галлерее). По своему правдивому и гармоничному колориту это одна из самых совершенных работ Репина. Кроме того, это, пожалуй, единственная картина Репина с таким полным и совершенным пейзажем, в большинстве произведений Репина составляющим уязвимое место.

Весь колорит портрета, построенный на сочетании красновато-коричневых и оливково-зеленых оттенков, является результатом глубокого анализа натуры в пленере, он необычайно типичен для пейзажа Белоруссии, где осенью пышно расцвечиваются пурпуром ольховые и дубовые рощи.

Вообще «здравненский» период Репина характеризуется этюдами и картинами, писанными на открытом воздухе. Однако в «Здравневе» Репин жил только летом, на зиму снова возвра-

щаясь в Петербург или предпринимая заграничные поездки [1]. Таким образом, пребывание в «Здравневе», прерываемое на зиму, лишь условно может быть названо «периодом».

К 1892 году относится большой (1,02 × 0,71 метра) этюд «Белорусс», являющийся не только значительным живописным произведением Репина, но первым и замечательным изображением представителя белорусского народа. Репинской впечатлительностью, гениальностью его глаза объясняется необычайная сила выразительности формы, ее глубокая и простая правдивость. В этюде Репину удался даже облик, столь типичный и синтетический, подобного которому трудно сыскать даже в богатой типическими образами репинской живописи. Это живописное произведение воистину достойная дань земле, возвратившей Антею его силы.

Летом 1896 года, живя в «Здравневе», Репин написал первый, самый сильный вариант «Дуэли», вторую свою (после «Бурлаков») картину, пейзаж которой органически связан с ее сюжетным содержанием. Нет никаких сомнений, что материалом для пейзажа послужила природа окрестностей «Здравнева», так он жив и реалистически логичен, но внешне не менее специфичен, чем пейзаж «Осеннего букета». Другие работы Репина, исполненные в «Здравневе» (может быть, за исключением эскиза «Проповедь Кунцевича в Белоруссии», 1893), более интересны в плане творчества художника, чем в плане истории белорусского искусства. Этими тремя картинами открывается история белорусской живописи, и выключить их нельзя, так же как нельзя выключить из истории русской скульптуры имен Растрелли и Фальконе и миновать мастеров киевских мозаик [2].

Нет никаких данных о том, были ли ученики у Репина в «Здравневе», известно, что к нему приезжал летом Вещилов.

---

[1] В «Здравневе» Репин жил в 1892 году — май — сентябрь, в 1893 году — те же месяцы, в 1894 году — лето, в 1896 году — также лето, в 1898 году после путешествия в Палестину.

[2] В монографии И. Э. Грабаря зарегистрированы следующие произведения Репина, исполненные в усадьбе «Здравнево» близ Витебска:

1. На Западной Двине. Восход солнца. 1892 (был у С. И. Мамонтова в Москве).
2. Белорусс. Этюд. XXIX передвижная выставка. 1902. 1,02 × 0,71. Русский музей в Ленинграде.
3. Образа Христа и богоматери были в церкви в слободе Здравнево.
4. Осенний букет. Портрет В. И. Репиной, старшей дочери художника. 1892. 1,11 × 0,65. XXI передвижная выставка. Третьяковская галлерея.
5. Проповедь Кунцевича в Белоруссии. Эскиз. 1893. Кар. (был у И. Д. Ермакова, ныне в Русском музее).
6. Дуэль. Первый главный вариант. Конец лета 1896 г.
7. Портрет К. А. Вещилова, художника. Писан в Здравневе среди цветущих деревьев яблоневого сада.
8. В. И. Репина, дочь художника, среди детей.

портрет которого Репин писал на фоне цветущего яблоневого сада, что сам Репин был в гостях у Пэна. Позднее два уроженца Белоруссии — Альперович и Крюгер — стали учениками Репина в Академии.

То обстоятельство, что Ю. М. Пэн по окончании Академии оседло поселился в Белоруссии, имея притом определенную программу своей общественно-художественной деятельности, оказало на развитие белорусского искусства решающее влияние. И то, что Пэн до конца выполнил свою программу, обеспечивает ему почетное место в рядах основоположников белорусской живописи.

Ю. М. Пэн родился в 1854 году недалеко от Двинска в бедной еврейской семье, материальное положение которой еще более ухудшилось со смертью отца. Первым учителем Пэна был маляр, к которому определила Пэна его мать. Однако скоро у него нашелся и настоящий учитель в лице Гершовича (Борис Гершович окончил курс наук в Академии художеств в 1881 году), по совету которого Пэн отправился в Петербург с целью поступить в Академию художеств. Однако Пэну не сразу удалось поступить в Академию, так как он оказался недостаточно подготовленным по общеобразовательным предметам. Два года без прописки он скрывался в столице, пока, наконец, не был принят в 1881 году в Академию. Ему посчастливилось быть учеником знаменитого педагога П. П. Чистякова, учителя Репина, Сурикова, Врубеля и Серова. В 1886 году Пэн, успешно окончив Академию, вернулся на родину. В 1891 году он переселяется в Витебск и в следующем году основывает первую не только для Витебска, но и для всей Белоруссии художественную школу. Школа Пэна имела своеобразный демократический характер. Он сам вербовал учеников, неустанно выискивая способных к рисованию ребят среди еврейской бедноты Витебска. Двери его мастерской были всегда широко раскрыты для всех интересовавшихся искусством. Так осуществлялась пропаганда искусства в толще местного населения. Из школы Пэна вышли такие различные по характеру мастера, как Марк Шагал, Шульман, Эндельман, Пфеферман, Юдовин, Зевин и многие другие. Уже один этот перечень имен показывает, каким удачливым педагогом был Пэн.

Пэну присуща своеобразная живописная культура. Он много работал над изучением старых мастеров, главным образом голландцев и прежде всего Рембрандта. Но по своим внутренним свойствам его творчество ближе к Герарду Доу, чем к Рemб-

---

9. Лунная ночь (дочь художника на берегу реки с собакой). Писано в Здравневе. 1896. (Собр. М. П. Гренстранд, Л.)
10. Барышня в деревне.
11. Барышня в стаде.

рандту. Он так же национально замкнут, как и Доу, и в силу этого ограничен. Он создал целую галлерею национальных типов и сцен из быта еврейского народа. Некоторые образы выражены с большой силой. Таков «Часовщик», «Портной», «Солдат старой армии», «Слепая старуха». С особенной любовью Пэн изображал лица, несущие на себе печать векового угнетения, нищеты еврейского народа. Менее удавались ему жанровые сцены, сильной стороной которых был национальный типаж, слабой же — вялая натуралистическая композиция. Наиболее сильны своим драматизмом такие полотна, как «Развод» (1910) и особенно «После забастовки 1905 г.» (1929). На них изображены лица, на которых написана мудрость, глубокая замкнутость и практицизм, согнутые фигуры, словно несущие на своих плечах всю тяжесть векового гнета.

В своих последних работах Пэн делал настойчивые попытки отразить в живописи то новое, что дала народу Великая Октябрьская революция. Он пишет «Еврея-колхозника», «Еврея-комсомольца» и другие.

После смерти Пэна (в Витебске осенью 1937 года) все его многочисленные работы составили музей его имени в городе, где им был заложен первый камень художественного образования Белоруссии.

Несомненно одаренному Л. А. Альперовичу (1873—1913) не удалось оставить в искусстве столь яркого следа, как то посчастливилось Пэну. Так же как и Пэн, Альперович вышел из беднейшей еврейской среды. И так же, как Пэн, не сразу сумел притти в искусство. Шестнадцати лет он покидает дом и отправляется в Вильно, чтобы поступить там в рисовальную школу. Начинается жизнь, полная лишений. Из Вильны Альперович переехал в Одессу, где тогда жил известный передвижник Н. Д. Кузнецов, превосходный живописец и рисовальщик, преподававший в то время в Одесской школе. За время пребывания в Одессе Альперовичем написаны многочисленные этюды рыбаков, строительных рабочих и этюды моря. Жил Альперович все это время случайными уроками и преподаванием рисования.

В 1895 году Альперович оканчивает школу и поступает в петербургскую Академию художеств. Он хорошо идет по специальным предметам и отстает по общеобразовательным. В 1899 году попадается в беду: из-за опоздания на переэкзаменовку Альперовича исключают из Академии. Как еврею, исключение из Академии грозило Альперовичу потерей права жительства в Петербурге, что для него было настоящим ударом. Альперович решил обратиться к И. Е. Репину. Он привез Репину свои лучшие работы: портрет музыканта Ю. Жуховицкого и портрет спящего отца. Репин не только одобрил работы Альпе-



А. В. Грубе
Скульптор



З. И. Азгур
Скульптор

ровича, но и принял его в свою мастерскую. Тем самым был урегулирован вопрос о его обратном принятии в Академию. В 1902 году Альперович окончил Академию по классу Репина.

В Академии Альперович много работал над рисунком. Кроме того, он писал портреты. Его дипломная работа «Вечер в семье» сохранилась только в эскизе. Летний вакационный период Альперович проводил в окрестностях Минска, в Остролицком городке.

По окончании Академии Альперович навсегда поселился в Минске, работая над белорусским пейзажем и делая множество портретов. Ранняя смерть (Альперович умер в возрасте сорока лет) не позволила художнику создать картину, к чему он, без сомнения, готовился. Преобладающее большинство работ Альперовича имеет характер этюдов. Однако они имеют несомненную художественную ценность. Альперович был первым художником, любовно и внимательно изучавшим пейзаж Белоруссии. На пейзажных работах сказывается влияние живописи французских импрессионистов. Альперович стремился к чистоте красок и звучности их сочетаний, но вместе с тем в его пейзажах есть особая мягкость, характерная для природы Белоруссии, своеобразие ее формы и колорита. Все они согреты глубоким лирическим ощущением природы. Жизнь Альперовича складывалась

трудно. Живопись не давала ему заработка. Одно время он служил табельщиком на железной дороге, все время, однако, занимаясь живописью, которая была для него главным делом его жизни. «Барабанщиком быть, но при искусстве остаться» — вот был его девиз. Судьба Альперовича, погибшего от одиночества, — трагическая судьба художника, который осмелился жить без компромиссов, без угодничества, быть самим собой.

Третьим художником, родившимся и жившим в БССР, был Яков Маркович Кругер. Он родился в Минске в 1869 году. В главных чертах его биография похожа на жизнь его предшественников. Однако наклонности мальчика встречали поощрение родителей. Но в Минске не было возможности получить даже начальное художественное образование, и Кругера отдали в ремесленное училище. Судьбу Кругера решил случай: в 1883 году на резьбу Кругера (портрет И. С. Тургенева) обратил внимание директор минской гимназии, по совету и при содействии которого Кругер был отправлен в Киевскую школу, руководимую тогда Н. И. Мурашко. В 1886 году, закончив образование в Киевской школе, Я. М. Кругер переехал в Петербург, где хотел поступить в Академию, но тут же на его пути встали препятствия, искусственно созданные царскими властями. Чтобы попасть в Академию, нужно было иметь право жительства в столице, которое можно было получить, только став учеником Академии. Кругеру пришлось оставить мысль о поступлении в Академию, и он решил продолжать образование в Варшаве, где его руководителем был профессор Горовиц. В 1888 году Кругер уехал в Париж, где посещал Академию Жюльена. Годы своего пребывания за границей Кругер использовал для изучения мирового искусства, посещая Лувр, Национальную галлерею в Лондоне и музеи Берлина.

Живя в Париже, Кругер неоднократно участвовал на выставках.

В 1895 году Кругер вернулся на родину. В 1897 году при содействии И. Е. Репина ему, наконец, удалось поступить в Академию художеств в Петербурге, где он пробыл три года, получив за картину «На суд профессора» звание художника. Благодаря репродукции, помещенной в журнале «Нива», картина Кругера сразу стала популярной. Содержание картины очень просто. Перед пожилым профессором, сидящим в кресле, играет маленький скрипач, тоненькая фигурка которого образует центр картины. За ним — родители, с трепетом ожидающие приговора профессора, от которого зависит вся дальнейшая судьба мальчика. Картина наполнена этим настроением ожидания и носит несомненно автобиографические черты. Только действие из сферы живописи Кругером перенесено в область музыки. Вся картина проникнута теплым лирическим чувством.

Поселившись в Минске, Кругер отдался художественно-общественной деятельности. Но как художник за эти годы он работал мало. Позднее он сам писал об этом времени: «Как художник я работал в те мрачные годы неплодотворно, угнетала обстановка полицейского произвола, насилия». Попытки создать картину, верно отражающую жуткую действительность того времени, кончились для Кругера трагически: царские жандармы уничтожили написанную им картину «Погром».

Во время империалистической войны, когда Минск оказался в полосе фронта, Кругер уехал в Казань и вернулся в Белоруссию уже при советской власти, в 1921 году.

Со всей энергией Кругер включается в новую жизнь страны. Он руководит изокружками, преподает живопись и рисование в школах, вокруг него группируются живущие в Минске художники. Он возвращается к творчеству, стремясь вплотную подойти к темам новой жизни. На 1921—1922 годы падает ряд портретных работ, исполненных по заказу Наркомпроса БССР. Наряду с портретами, написанными с натуры, Кругер попытался воссоздать легендарные образы вождей крестьянской революции — Степана Разина и Емельяна Пугачева. Газета «Октябрь» (издающаяся в Минске на еврейском языке) командировала Кругера в сельскохозяйственную коммуну «Новая жизнь», где художник имел возможность изучить новые условия труда и быта. В результате этой командировки Кругер написал ряд этюдов и картин на темы из жизни колхозников-евреев. Его привлекла также и другая тема — «Школа беспризорных». Для этой картины, написанной в 1927 году, Кругер знакомился с жизнью колонии беспризорных детей в Семеново-Городке. Добросовестность наблюдателя-художника придает этой картине ценность исторического документа. Картины нового быта вообще привлекали внимание художника. Он уделил много внимания быту бойцов Красной Армии. В 1927 году он написал на основании многочисленных зарисовок картину «Игра в городки», показывающую веселый отдых красноармейцев. То же внимание, стремление вникнуть в тему отличает полотна Кругера, посвященные изображению металлургического завода имени Кирова. Последние годы жизни Я. М. Кругер работал над портретами вождей коммунистической партии и видных деятелей советского правительства. «К работе над портретом Сталина,— писал художник,— я возвращаюсь вновь и вновь. Мне, как художнику, доставляет большую творческую радость изучать и запечатлевать черты большого человека — нашего вождя, творца великой Конституции, творца свободы и счастья, великого друга белорусского народа, создателя белорусской государственности». И последней, незаконченной работой Я. М. Кругера осталась картина «Сталин слушает доклад».

Юбилейная выставка работ Я. М. Кругера, организованная к его семидесятилетию в конце 1939 года, показала, что портрет является наиболее сильной стороной его творчества. Особенных успехов достигал он в портретах, исполненных пастелью — техникой, которой он овладел в совершенстве. Среди портретов следует отметить внимательный и тонкий этюд молодой девушки, написанный в ранние годы.

Такова жизнь и творческая деятельность трех наиболее крупных живописцев, ценой огромных усилий получивших образование в русской дореволюционной Академии, затем вернувшихся на родину и там испытавших на себе всю силу гнета царского режима. Одаренному, передовому живописцу Альперовичу не удалось дожить до создания Советской Белоруссии, Кругер работал малоплодотворно, и только Пэну благодаря его удивительной настойчивости удалось высказаться более полно, хотя у него есть ряд произведений явно заказного компромиссного характера.

Общественная работа этих художников несомненно осталась бы втуне, если бы Великая Октябрьская революция не дала всей Белоруссии новую жизнь. Сталинская национальная политика создала условия для расцвета национальной культуры. Но прежде чем воплотить сталинский лозунг об искусстве, национальном по форме и социалистическом по содержанию, прежде чем создать произведения, приближающиеся к стилю социалистического реализма, нужно было образовать и воспитать художников, создать для них условия оседлой жизни в Белоруссии, включить изобразительное искусство в общее русло советской жизни.

Основанная Ю. М. Пэном Витебская школа получила в 1918 году название Народной художественной школы. Недолгое время в числе ее преподавателей был М. В. Добужинский, вскоре уехавший за границу. «Приблизительно с того же времени,— вспоминает М. А. Керзин,— в Витебске стали собираться формалисты во главе с Марком Шагалом, бывшим учеником Пэна. Витебская художественная школа была преобразована в художественно-практический институт. Директором института был утвержден Марк Шагал. Институт вплоть до реорганизации в художественный техникум был рассадником самых крайних формалистических течений. Оттуда вели свою художественную проповедь сам Марк Шагал, супрематист Малевич, Евролаев, Фальк и др. К 1923 году наиболее видные формалисты один за другим разъехались, остались малоквалифицированные молодые художники, продолжавшие традиции формалистов. Пэн все годы оставался в нашей школе, но влияния на общий ход дел не имел. Его не трогали, и он пользовался как бы экстерриториальностью. Его мастерская и его ученики не выделяются. Это

надо объяснить уже преклонным возрастом Пэна. В августе 1923 года Витебский губотдел предложил мне реорганизовать художественно-практический институт в художественный техникум».

Хотя руководство институтом и было формалистическим, однако институт притягивал молодежь и, несмотря на «заумности» отдельных преподавателей, все же был центром тогдашней художественной жизни.

Первой заботой Керзина было обеспечение школы новыми преподавателями, которые смогли бы дать учащимся знание основ реалистического искусства. Сам М. А. Керзин — художник большой культуры, ученик (по петербургской Академии художеств) скульптора Г. Зальмана, бывшего в Академии носителем наиболее ценных традиций, сочетавшего понимание классики со знанием анатомии, как основы реалистического искусства. В качестве педагогов Керзиным были привлечены в школу В. В. Волков, ныне заслуженный деятель искусств БССР, М. Г. Энде (скончавшийся в 1932 году), учившийся в петербургской Академии художеств, но ее не окончивший по семейным обстоятельствам, М. В. Лебедева, окончившая петербургскую Школу поощрения художеств с заграничной командировкой.

«Основной коллектив художников,— пишет М. А. Керзин,— был спаян еще в Петербурге принадлежностью к одному художественному обществу «Община художников». Впоследствии он вел совместную работу с 1918 по 1923 год в Велиже (город б. Витебской губернии) [1]. Одинаковость понимания задач советского искусства дала возможность не без успеха применить коллективный метод преподавания. Это обстоятельство диктовалось тем, что силы художников были не равные. В. В. Волков был сильнее всех живописцев в живописи, рисунке и станковой композиции, Энде был силен в декоративной живописи и плакатной графической композиции, Лебедева была сильнее всех в декоративном искусстве».

В 1925 году в техникуме было открыто керамическое отделение, руководить которым был приглашен Н. П. Михолап, уроженец Минска, окончивший в 1916 году петербургскую Школу технического рисования имени Штиглица по классу офорта и керамики.

Основным предметом учебной программы была композиция, в чем техникум быстро достиг значительных успехов. Уже в 1924 году композиционные работы учащихся были отправлены в Москву для участия на Парижской выставке и получили положительную оценку в московской печати. В 1925 году техни-

[1] В Велиже была керамическая школа.

кум устроил в Витебске свою выставку, которая возбудила огромный интерес в местном населении. Традиция ежегодных, по окончании учебного года, выставок продолжалась вплоть до 1930 года. Они несомненно сыграли значительную роль в художественном развитии города. Экспонировались на выставках все виды искусств, преподававшиеся в техникуме: живопись, скульптура, графика (плакат и станковая графика) и прикладное искусство. Техникум участвовал также на всебелорусских выставках в Минске.

Интересно отметить, что летняя практика учащихся техникума была посвящена собиранию памятников народного искусства и зарисовкам орнамента. Каждую осень учащиеся привозили множество материалов, образовавших впоследствии небольшой музей.

В первом выпуске техникума (1926) окончило курс пять живописцев: Гусев, Кошевский, Булычев, Жехаревич, Баскин, и два скульптора — Азгур и Волков.

Однако вредительство нацдемовцев проникло и в Витебский художественный техникум. Враги народа сумели обмануть бдительность художников, пошедших на нацдемовскую провокацию. Нацдемовцы использовали в своих целях увлечение художников народным искусством Белоруссии. Они наталкивали художников на идеализацию старого, на воспевание единоличного крестьянского быта, мещанского уклада местечкового еврейства, отрывая, таким образом, художественное руководство школы от того пути, по которому вела Белоруссию Всесоюзная коммунистическая партия.

Начался поход на техникум. Работа техникума была уничтожена, старые преподаватели были разогнаны, существовавшие методы преподавания были заменены чудовищной «комплексной» [1] системой, работа с натуры была запрещена, музей техникума уничтожен, предметы расхищены и разбазарены. Все было сделано для уничтожения реалистического искусства.

[1] Этот «комплексный» метод состоял в следующем: учащиеся делились на группы по количеству преподавателей; группа делилась на бригады, которые состояли из учеников всех возрастов; группа под руководством преподавателя делала эскиз и по нему начинала писать картину. Процесс писания картины происходил следующим образом. Первый день шестидневки работала первая бригада, ученики первого года обучения писали аксессуары, второго года — головы и третьего — фигуры. Во второй день шестидневки приходила вторая бригада и продолжала работу первой, работая таким же образом. В третий день приходила третья бригада и т. д. Неработающие бригады отправлялись на заводы, наблюдали за производственными процессами и потом по памяти делали эскизы, по которым писались затем картины. Эта система преподавания существовала до 1931/32 учебного года. Трудно придумать лучший способ для калечения учащихся.

Оздоровление Витебского техникума началось с 1933 года, когда к руководству техникумом вплотную подошел художник И. О. Ахремчик, талантливый живописец и вдумчивый педагог [1].

Несмотря на «деятельность» нацдемовцев и формалистов, Витебский техникум прошли основные кадры художников, работающих в настоящее время в Белоруссии [2].

Значение Витебского техникума, как одного из важных рассадников художественной культуры в Белоруссии, обязывает в первую очередь остановиться на его педагогах. Старейшим из них является, помимо М. А. Керзина (о котором будет итти речь в разделе, посвященном белорусской скульптуре), В. В. Волков. Волков — уроженец Орловской области (род. 1881). Первоначальное художественное образование получил в Пензенской художественной школе (1901—1907), руководимой в те годы К. А. Савицким, одним из крупнейших передвижников. За эскиз «Баррикады», сделанный в 1905 году, когда Волков был в Москве и принимал личное участие в баррикадных боях, художник был премирован. В 1907 году Волков был принят в Академию художеств. В 1915 году он окончил Академию (по мастерской профессора Савинского). За дипломную работу на тему «Сусанна» он был удостоен звания художника. Картина его поступила в музей. С 1906 года начинается непрерывное участие В. В. Волкова на выставках: первая выставка в Пензе, весенние академические, «Независимые», «Община художников», «Общая выставка художников Петрограда».

В 1919 году В. В. Волков переселяется в Белоруссию, и здесь начинается наиболее интенсивный период его творчества и педагогической работы. Сначала он поселился в Велиже, а затем, в 1921 году, переехал в Витебск, где, как уже упоминалось выше, начал педагогическую работу в художественном техникуме. Преподавательская деятельность В. В. Волкова в Витебске продолжалась вплоть до 1929 года, когда он перебрался в Минск. За эти годы под руководством В. В. Волкова полу-

---

[1] Вот неполный перечень педагогов техникума: Ахремчик И. О. (живопись) — с 1931 года; Волков В. В. (живопись) — с 1923 по 1929 год; Добужинский М. В., Ермолаева, Керзин М. А. (скульптура), Лебедева М. В. (прикладное искусство) — с 1923 по 1927 год; Лейтман А. М. (живопись) — с 1935 года; Малевич К. С., Михолап Н. П (прикладное искусство и офорт), Пэн Ю. М. (живопись), Руцай В. М. (живопись) — с 1929 по 1931 год; Фальк Р. Р. (живопись), Фогт Ф. А. (графика) — с 1928 по 1939 год; Хрусталев (живопись) — с 1927 года; Шагал Марк (директор Художественно-практического института), Шульц (скульптура) — с 1929 по 1931 год; Юдовин С. М. (графика) — с 1918 по 1934 год; Энде М. Г. (живопись) — по 1931 год; Керсон Д. Л. (скульптура).

[2] Волков (сын), Ворпаховская, Гусев, Зайцев, Здановская, Конисский, Моносзон, Мирингоф, Павловский, Пашкевич. Все перечисленные художники — живописцы.

чили свое образование следующие художники: Пашкевич, Наталевич, Павловский, Бурдиковский, Гордон, Григорьев, Моносзон, Конисский, Баскин, Мирингоф, Заторовский, Здановская, Измайлова, Гусев и многие другие. Этот список показывает, что через мастерскую Волкова прошел чуть ли не весь актив современных живописцев Белоруссии. В Минске В. В. Волков начал преподавать в изостудии юных дарований. Здесь его учениками были Мильчин, Кирик, Шварцман, Купершток и другие.

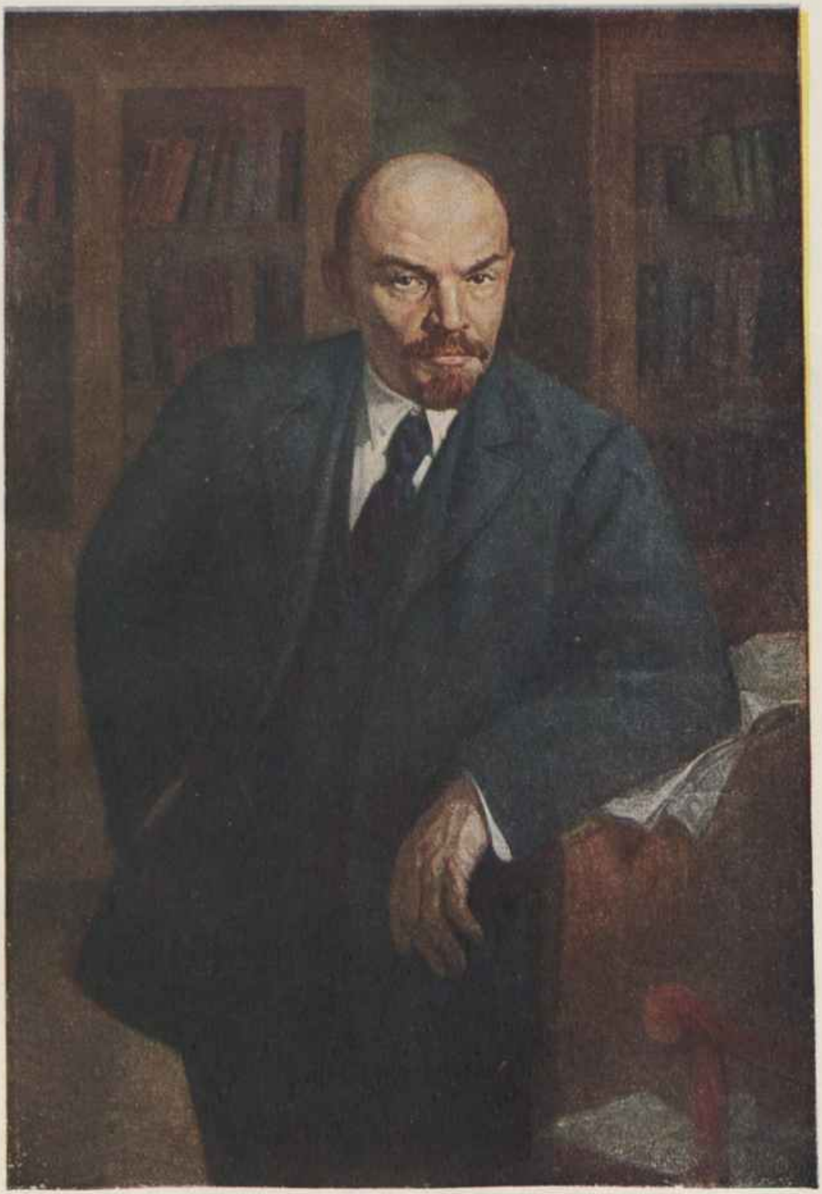
Длинный список собственных живописных работ В. В. Волкова, исполненных в Белоруссии, показывает, что он является одним из наиболее деятельных художников. Мастерство, приобретенное в Академии, вдумчивое отношение к теме, добросовестное отношение к исполнению отличают все его произведения. В. В. Волков был первым художником, искавшим темы своей живописи в истории белорусского народа. Таков его «Кастусь Калиновский», находящийся в минском Музее революции. Эта картина заслужила упреки за свою идеализирующую трактовку. Однако эти упреки направлены не по адресу, их следует отнести к тем, кто тогда разрабатывал историю Белоруссии.

Из картин на индустриальную тему наиболее интересна картина В. В. Волкова «Передача опыта».

С большой теплотой написаны два портрета дочери художника. Это настоящие интимные портреты. Поза проста, так же как и выражение лица девочки. Это выражение оживляет лицо; его мог увидеть и запечатлеть только художник, длительно наблюдавший свою модель. В нем нет ничего показного, оно есть принадлежность характера, а не реакция, вызванная мимолетным внешним воздействием.

Помимо станковой живописи, В. В. Волков исполнял большие, монументальные работы. По заданию правительства Белоруссии В. В. Волков выполнил рисунок герба БССР, утвержденный Съездом Советов, и затем вновь переработал его согласно заданию сессии Верховного Совета БССР в 1939 году.

На традициях «Мира искусства», внешне понятых, воспиталось творчество другого педагога Витебской школы — художника Ф. А. Фогта, работавшего главным образом в области графики. В устойчивости своего стилистического приема он проявил определенную консервативность. Третьим, работающим до сегодняшнего дня педагогом Витебского художественного техникума, является художник И. О. Ахремчик. Он окончил московский Вхутемас, где его непосредственным руководителем был А. В. Шевченко. Ранние работы Ахремчика свидетельствуют о его зависимости от живописных методов школы Шевченко. Колорит его мрачен и темен, рисунок нарочито груб и примитивен, форма трактована условно. Но художник сумел преодолеть на-



В. Волков. Портрет В. И. Ленина. *Масло*



Н. А. Пашкевич
Художник



Е. А. Зайцев
Художник

выки, привитые школой. Работа с натуры, которой он отдавал все время, остававшееся от педагогических занятий, постепенно привела к образованию устойчивых реалистических основ, переборовших условности, воспитанные школой. Изучение натуры расширило диапазон его тем (натюрморт, интимный портрет). Он обратился к темам общественно значительным. Таковы его картины «Приход красных в Минск» (1934), «II съезд РСДРП» (1934—1935). Обе картины обнаруживают серьезное изучение натуры, обстановки и типажа, исторических документов, а главное — правильное понимание художником изображаемых событий, что выразилось в ясной и логически обоснованной композиции.

В пейзажах И. О. Ахремчика отражаются характерные портретные черты отечественной природы, лирически-прочувственной.

В живописи М. Г. Энде (1888—1932) преобладали несложные народно-бытовые темы, решенные в плане плакатно-декоративной живописи. Художник явно стремился к созданию монументальной живописной формы. Такова его картина «Девушки идут на работу».

В. Я. Хрусталев работает в области жанра, портрета и пейзажа. В своих городских пейзажах В. Я. Хрусталев стремится

к отчетливой характеристике архитектурных форм. Таков его «Вид Витебска».

Л. М. Лейтман (род. 1896), живущий в Витебске, ученик Пэна, в мастерской которого он работал ряд лет. Затем (1916) он учился у Вершадского (в Одессе) и в 1937 году прошел курсы по повышению квалификации художников при ленинградской Академии художеств. Лейтман работает акварелью, гуашью и маслом. Он любит решать проблемы, вытекающие из трудностей материала. Его колорит богат и разнообразен. В каждой работе он успешно добивается единства живописного тона. Ряд работ Лейтмана был экспонирован на выставке «Индустрия социализма» в Москве. Он хорошо представлен в Белорусской картинной галлерее. Помимо пейзажа, Лейтман работает над тематическими сюжетами (цикл работ «Женщина на производстве», «Фабрика «КИМ» в Витебске», «Детская олимпиада» и др.), которые особенно его занимают. У Л. М. Лейтмана многолетний педагогический стаж—он начал преподавать с 1918 года. Уже девять лет он преподает в Витебском художественном техникуме живопись и композицию; кроме того, преподает при Витебском областном доме народного творчества и свыше одиннадцати лет в изокружках рабочих клубов Витебска.

Таковы основные кадры художников-педагогов Белоруссии. Молодость белорусского искусства и отсутствие местных традиций заставляют уделить особое внимание вопросам художественного образования.

Кадры художников-педагогов зарекомендовали себя успешной педагогической работой, но они далеко не достаточны. Кроме того, Витебский техникум не дает законченного художественного образования. Живописцы заканчивают свое образование в ленинградской Академии художеств и в московском Изоинституте; скульптурного отделения в Витебском техникуме нет. Организация высшего учебного заведения, готовящего кадры изобразительных искусств в Белоруссии, поможет с еще большей силой раскрыть творческие силы белорусского народа.

Возвращаясь к характеристике художников, работавших в Белоруссии, кратко коснусь мастеров старшего поколения. Среди них должны быть названы имена Г. С. Виера, учившегося в ленинградской Школе общества поощрения художеств (род. 1890), К. Н. Шедда (род. 1891), учившегося в московской Школе живописи, ваяния и зодчества с 1912 по 1918 год у Степанова, Архипова, Коровина и др., и В. Кудревича.

Творческий путь Кудревича, работающего над пейзажем, наиболее сложен. Лишь в последних работах он преодолел пуантелизм, манера которого мешала живости и непосредственности передачи впечатлений.

Виер — автор бесхитростных бытовых сцен. Наиболее

удался ему «Молодой художник», в котором он удачно передал сосредоточенную внимательность мальчика, занятого рисунком. Виер написал также ряд тематических картин, находящихся в музеях Минска и Могилева («Курловский расстрел в 1905 г.» и «Старое и молодое»).

Н. А. Пашкевич (род. 1907) художественное образование получил в Витебском художественном техникуме, после окончания которого был в ленинградской Академии художеств.

Еще в 1935 году Пашкевич выступил на белорусской выставке в Москве с серьезной картиной «Партизан». Уже по этой, далекой еще от совершенства работе было ясно, что художник стремится к созданию образа, отчетливо выраженного. Это стремление продолжает оставаться основным свойством художника.

К 1937 году относится «Портрет девочки», отличающийся необыкновенной простотой и естественностью. В этом «куске жизни» художнику удалось разглядеть подлинную глубину. С большой чуткостью выражены застенчивость и сосредоточенность ребенка.

Портрет художницы Галины Докальской написан художником с большим пониманием композиционных задач портрета.

В 1939 году Н. А. Пашкевич начал большую картину «Товарищ Сталин в штабе Реввоенсовета Западного фронта в 1919 году». Картина по существу является сложным произведением живописи. Для воссоздания исторической обстановки и типажа потребовалась серьезная подготовительная работа. Еще большего внимания требует портрет центрального лица картины — товарища Сталина. Художник хорошо понимает, что решающим моментом картины является композиция, и над ее построением он работает особенно много.

Уже теперь по этим работа́м совершенно ясно, что в лице Пашкевича мы имеем художника исключительного композиционного дара. Его композиция богата и отличается монументальным построением.

Е. А. Зайцев (род. 1907), так же как и Пашкевич, учился сначала у В. В. Волкова в Витебске, а затем поступил в Академию художеств, которую окончил в 1937 году по мастерской профессора А. А. Осмеркина. Значительное влияние оказал на Зайцева профессор А. И. Саванов.

На выставке молодежи в Москве в 1939 году он экспонировал свой этюд «Волга, лодка у берега» и академическую работу «Чапаев». Есть глубокая серьезность, мрачная торжественность в построении композиции и колорита этой картины. Колорит, построенный на сочетании сизых и коричневых тонов, примыкает к традициям ранних работ великого русского живописца Сурикова.

В настоящее время Зайцев закончил большое полотно «Вступление Красной Армии в Минск». Эскизы, показанные художником на просмотрах, демонстрируют не только богатство и разнообразие тематики, но и наличие редкого и большого умения перестраивать тональность палитры в зависимости от темы. Помимо хороших качеств композиции, новая картина Зайцева выделяется общим солнечным колоритом. И Зайцев и Пашкевич до сих пор крепко связаны с Белоруссией. Оба они не только работают на белорусские темы и по заказам правительства Белоруссии, но и принимают живое участие во всей художественно-общественной жизни республики и в частности в воспитании молодых художественных кадров.

На той же молодежной выставке в Москве хорошим живописцем показал себя М. И. Моносзон (род. в 1908 в Могилеве). Он также учился в Витебском техникуме с 1925 по 1929 год, где написал картину «Старое местечко». В Москве в 1939 году была экспонирована его картина «Вступление Красной Армии в Минск в 1920 году». В настоящее время он пишет картину на тему из истории борьбы за освобождение Белоруссии.

Картина «Вступление Красной Армии в Минск в 1920 году» хорошо продумана, а главное, прочувствована автором. Ему безусловно удалось передать в ней то ощущение восторга, которым встречали бойцов Красной Армии жители Минска,— армии, несшей освобождение белорусскому народу.

Новые картины Моносзона безусловно большой шаг вперед. Картина «Врасплох» изображает польских оккупантов, которых окружили красные партизаны. Картина построена на большом этюдном материале. Художнику удалась экспрессия фигур. Особенности его творчества ярко выражены в картине «Советские танкисты в Белостоке».

Г. М. Гордон (род. в 1909 в Ковно) учился также в Витебске (окончил техникум в 1939 году) и затем в московском Полиграфическом институте у А. А. Дейнеки и С. В. Герасимова (окончил в 1939 году). Он путешествовал по берегам Черного и Азовского морей, откуда привез этюдный материал по рыбным промыслам. Художник экспонировал свои работы на выставке молодых художников в Москве (1939).

Художник Е. Е. Красовский (род. 1908) тяготел к разрешению колористических задач. Некрепкий рисунок и некоторая неуравновешенность сильно мешают развитию этого безусловно свободного художника.

Молодая художница Г. А. Докальская (род. 1912) выступила с рядом пейзажей, тонко передающих природу Белоруссии. Она — автор превосходного зелено-серого пейзажа, изображающего равнину, пересеченную речкой. Также весьма остры по



М. Моносзон. Выступление товарища Калинина. *Масло.*

чувству и ее тематические замыслы. Таков ее эскиз на тему «Польские оккупанты в Белоруссии», где художница искусно использовала мрачные силуэты белополяков, удаляющихся от зрителя. В эскизе верно угадано основное направление движения (справа налево, в глубину картины) и абрис удаляющихся силуэтов.

В области пейзажа также работают художники И. А. Давидович (род. 1911), С. П. Ли (род. 1904), Е. Н. Тиханович (род. 1911), Ноберман (род. 1913). В качестве пейзажиста работает и старший по возрасту В. Н. Дучиц (род. 1896).

Сложную задачу пленерного порядка ставит перед собою А. И. Шевченко (род. 1902). В его картине «Плотогоны» есть бодрость вольного воздуха, солнца, воды, и все это создает полный радости образ.

Однако далеко не все художники по окончании своего образования остались в Белоруссии. Это явление представляет собою лишь живой обмен творческих сил в организации советского искусства. Среди художников следует назвать Г. Г. Нисского (род. 1903, учился в Гомельском художественном отделе Губполитпросвета и затем у Р. Р. Фалька в московском Вхутемасе), В. Н. Руцая (род. в 1905 в Минске), Л. Я. Зевина (род. 1904), М. М. Аксельрода (род. 1902) и Г. В. Павловского (род. 1907).

Среди произведений В. И. Руцая есть картина «Курловский расстрел в Минске» (написанная по заказу минского Музея революции), показывающая одно из самых мрачных событий 1905 года. Художники Аксельрод и Зевин, хорошо знакомые Москве по выставкам, недаром учились в Белоруссии — природа родного края несомненно сказывается на тональности их колорита.

Работы Г. В. Павловского (в 1937 году окончившего ленинградскую Академию художеств по мастерской профессора А. А. Осмеркина) были в центре внимания на выставках, где они появлялись. Павловский также являлся учеником Витебской школы, в которой был в течение четырех лет (1925—1929).

Как и во всех странах мира, история графики в Белоруссии теснейшим образом связана с историей книги.

Древнейшие русские книги, как, например, Мстиславово евангелие (находящееся в Оружейной палате в Москве), так же как и Туровское евангелие, были созданы в пределах Белоруссии. Однако еще не приступлено к детальному исследованию этих замечательных памятников, которые продолжают изучаться абстрактно, вне их взаимной связи, вне социальных и историко-географических условий их возникновения. Разобщенность исследователей здесь сказалась наиболее ярко. В то время как книга была по преимуществу достоянием палеографов, народ-

ный орнамент изучали этнографы, историки же искусства весьма редко пользовались рукописями и произведениями народного творчества.

Печатная графическая продукция открывается работами знаменитого белорусского первопечатника Франциска Скарины, который был родом из Полоцка. Деятельность его протекала в Пильне и Праге, где и были им изданы в промежутке между 1517 и 1525 годами наиболее замечательные книги. Необходимо отметить, что хотя типографии Скарины находились вне Белоруссии, но мотивы характерного белорусского орнамента постоянно встречаются в его изданиях. Так, в портрете самого Скарины, приложенном к Пражской библии (1517), на полотенце, покрывающем стол, изображен типично белорусский орнамент.

Конец XVII — начало XVIII века ограничены деятельностью могилевской типографии, с которой были связаны граверы Василий и Максим Вощанка. Первый — гравер на дереве и типографщик, второй гравировал на меди. Творчество Максима Вощанки менее самостоятельно, он обнаруживал зависимость от современной ему немецкой гравюры. Ровинскому («Словарь русских граверов», т. I) было известно пять листов, гравированных В. Вощанкой, и тридцать листов работы М. Вощанки. Первая книга работы могилевской типографии вышла в 1616 году. К одной из книг (изд. 1702 года) был приложен хороший гравированный вид Минска. Эта гравюра интересна тем, что она не могла быть копией с иностранного оригинала. Необходимо отметить, что могилевская типография не была подчинена русским властям.

Первый белорусский портретист гравер Гершко Лейбович (1700—1770) работал при дворе магната Радзивилла, в его несвижском имении. Он награвировал на меди обширную (сто пятьдесят листов) иконографию дома Радзивиллов. Для княжеской библиотеки он исполнил несколько экслибрисов.

В течение XIX века не выделяется ни одно сколько-нибудь значительное имя. В 1892 году в Минске работал акварелист Тимофеев, исполнивший акварелью два интерьера квартиры Сушкович в Минске (оригиналы в Мурановском музее под Москвой).

Помимо общих условий, определивших повсеместно упадочное состояние графики в XIX веке, были и специфические причины, заключавшиеся в подавлении национальной культуры Белоруссии царским правительством, в отсуствии в пределах Белоруссии сколько-нибудь крупных издательств и типографий, где могли бы найти работу художники-графики, в отсутствии художественной школы и крайне слабом развитии изобразительного искусства вообще, что уже было отмечено в главе о белорусской живописи.



Г. Докальская. Река Свислочь. *Масло.*

Превосходным и живым рисовальщиком был Альперович, выставка которого была устроена в Минске в 1929 году. Но графика не была его основным занятием. Чистым графиком был Казимир Костровицкий (подписывавшийся под псевдонимом Карусь Каганец), карикатурист, политические рисунки которого не могли увидеть света при жизни автора (ум. 1918) и стали известными только после первой белорусской выставки в 1925 году.

Великая Октябрьская революция явилась могучей освобождающей силой. Старый художник Пэн, наконец, добился своего. Его скромная мастерская превратилась в настоящую художественную школу, в которой преподавали все виды искусств, в том числе и графику.

С деятельностью Витебского института связаны начальные годы творчества Соломона Борисовича Юдовина. Юдовин (род. 1894) учился в мастерской Пэна, затем ему удалось перебраться в Петербург и поступить в Школу Общества поощрения художеств, где он учился у Бернштейна и М. В. Добужинского. В 1918 году Юдовин возвратился в Витебск, где до 1929 года продолжалась его художественно-педагогическая деятельность. С 1924 года он поселился в Ленинграде. Юдовин — выдающийся мастер деревянной гравюры. Первые гравюры художника создавались под влиянием некоторых формалистических приемов. За время своего пребывания в Витебске он создал три сюиты гравюр: «Витебск», «Местечко» и «Гражданская война». Все работы Юдовина, можно сказать, до краев насыщены психологическим содержанием. Юдовин сделал в графике то, что до него в живописи сделал его учитель Пэн. Но между ними есть и существенное различие. Пэн не смог внести в изображение обстановки и пейзажа ту силу психологического выражения, которой он достигал в человеческом лице и фигуре. Именно это удалось Юдовину. У него обстановка, дома и улица говорят не менее сильно, чем лица. То, что сам Юдовин принадлежит к поколению революции, обусловило его основную точку зрения на все изображаемое в гравюрах.

Из Витебской школы также вышел другой мастер деревянной гравюры — З. И. Горбовец. Уже в 1924 году вышел сборник с его работами. В этот период особенность его манеры состояла в том, что он гравировал не на торцовом, а на продольном срезе дерева. Переход художника на торцовую гравюру заметно затормозил развитие его творчества, что наблюдается в московских гравюрах. Живя в Витебске, он работал также и над пейзажем («Водокачка в Витебске», 1923, гравюра на линолеуме), хотя портрет является основной его специальностью. Живя в Москве, он награвировал большое количество портретов современных советских поэтов.

Организация Государственного издательства Белоруссии в 1925 году сыграла решающую роль в развитии белорусской графики. Последовавшие затем всебелорусские художественные выставки демонстрировали уже весьма значительные кадры графиков.

Помимо уже знакомых по живописи имен (В. В. Волкова, Ф. А. Фогта, Г. А. Докальской и др.), следует остановиться на мастерах, работающих исключительно в области графики.

Здесь прежде всего надо упомянуть А. И. Тычину (род. 1897), работающего в области офорта, чрезвычайно талантливого живописца и графика, Н. Л. Тарасикова (род. 1908), И. И. Мильчина (род. 1894).

Наконец, очень интересными являются те графики, которые работают в Западной Белоруссии. Из них наиболее самобытен Краевский, отличный рисовальщик, острый и наблюдательный. Его рисунки пропитаны социальным сарказмом и являются убедительными иллюстрациями быта панской Польши.

Маляревская менее самостоятельна, чем Краевский, но она умеет работать с большой силой и не боится крупных масштабов. Ее «Мать» напоминает своей монументальностью образы работы Кетэ Кольвиц.

Скульптура Белоруссии, так же как и живопись, не имеет еще сложившихся, прочных национально-исторических традиций. Еще в большей степени, чем успехи живописи, расцвет ее является результатом тех исключительно благоприятных условий, которые создались в Белоруссии в советскую эпоху.

Самым старым скульптором Белоруссии является Михаил Аркадьевич Керзин (родился в Москве в 1883 году в семье музыкального деятеля). С 1903 по 1912 год М. А. Керзин учился в петербургской Академии художеств. Еще до поступления в Академию он брал уроки у архитектора И. Е. Бондаренко и затем у художника В. Н. Мешкова. В гончарной мастерской С. И. Мамонтова, носившей название «Абрамцево», М. А. Керзин впервые познакомился со скульптурой и техническими процессами керамики и, что еще важнее, соприкоснулся с такими замечательными мастерами, как Врубель и Головин, которые также работали в Абрамцеве. В Академии М. А. Керзин поступил в мастерскую Г. Р. Залемана (сын скульптора Р. Залемана, родился в 1859 году), автора знаменитого «Агасфера», находящегося в Академическом музее, и фриза на здании Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. М. А. Керзин обязан Залеману не только глубоким пониманием скульптуры и развитием своего таланта, но и педагогическими методами, в свое время создавшими мастерской Залемана репутацию самой серьезной скульптурной школы. Дипломная работа Керзина «Вакхическая группа» (1912 год,

находилась в музее Академии художеств) доставила М. А. Керзину заграничную командировку. Еще в бытность свою в Академии М. А. Керзин экспонировал на выставках свои произведения. В 1909 году появились его «Танцующие дети», в 1910 году — «Репка» (бронза), ныне приобретенная для Белорусской Государственной галлереи. Последняя работа — сложная группа из трех человеческих фигур и собаки — отличается свободной композицией и зрелостью замысла. Забавную народную сказочку скульптор развернул в целое эпическое повествование со всей сложностью характеристик возраста и темперамента действующих лиц. 1913 и 1914 годы скульптор прожил за границей. Во время своей заграничной командировки скульптор жил в Париже, посетил Берлин, Лондон, Стокгольм и Осло. Он особенно внимательно изучал рельеф и медальерное искусство, плодом чего явился ряд медалей, в том числе медаль Сельскохозяйственной выставки, с грациозной женской фигурой на лицевой стороне. Среди портретов того времени выделяется портретный бюст знаменитого артиста Л. В. Собинова, к которому скульптор неоднократно возвращался. Помимо портретов с натуры, скульптор в те же годы (1910—1912) исполнил несколько надгробий.

Великая Октябрьская революция застала М. А. Керзина в Ленинграде. Здесь в 1919 году начинается не прерывающаяся до сего времени его педагогическая деятельность. С 1920 по 1923 год он преподает в Художественно-керамической школе (г. Велиж б. Витебской губернии), а в 1923 году переезжает в Витебск, где становится во главе Витебского художественного техникума. Кроме скульптуры, он преподает пластическую анатомию и рисунок. В жизни Витебского художественного техникума М. А. Керзин сыграл решающую роль. Смену преподавательского персонала, страдавшего формализмом, он поставил как основное условие своей работы. Кроме того, было произведено проверочное испытание всех учеников института. Эти мероприятия определили профессорские и ученические кадры. Преподавание живописи, рисунка и перспективы взял на себя В. В. Волков. М. А. Керзин, как сказано выше, преподавал скульптуру, пластическую анатомию и, кроме того, историю искусства. Тяжелые условия работы техникума, материально не обеспеченного и не имевшего первое время своего помещения, требовали от учащихся и педагогов исключительной любви и преданности своему делу. Но уже в 1926 году начали сказываться результаты ее плодотворной деятельности. В выпуске 1926 года техникум окончили скульпторы З. И. Азгур и Волков (ныне преподаватель в г. Орше). В то время как в Минске еще господствовали формалистические течения, Витебский техникум давал художников-реалистов, притом вооружен-

ных в достаточной мере практикой и теорией своего искусства. Из двенадцати скульпторов, ныне работающих в столице Белоруссии, восемь являются питомцами Витебского техникума и непосредственными учениками М. А. Керзина. Вот их имена: заслуженный деятель искусств БССР З. И. Азгур, заслуженный деятель искусств А. О. Бембель, А. К. Глебов, А. Н. Орлов, А. И. Жоров, Г. К. Измайлов и другие.

В 1929 году в техникум проникли нацдемовцы, начался его развал. Скульптурный факультет был закрыт. М. А. Керзин покинул Витебск и переехал в Минск. Здесь он снова ведет большую педагогическую работу. Его ученики продолжают сохранять с ним тесную творческую связь. Вместе с ними он принимал участие в скульптурном оформлении Дома правительства в Минске; бригадой Керзина были исполнены монументальные бюсты Маркса, Энгельса, Бабефа, Дзержинского, Фрунзе, украшающие вестибюли и парадную лестницу здания. Большой зал Дома правительства украшен барельефным фризом, тема которого — революционные бои от «Заговора равных» Бабефа до дней Великого Октября. В 1936—1938 годах скульптор был занят работой над большим фонтаном, долженствовавшим изобразить людей новой белорусской деревни. Работа эта, к сожалению, не была окончена скульптором. В настоящее время он работает над группой «Юность» (фигура больше натуральной величины) и миниатюрным (в размере медали) барельефным изображением И. В. Сталина.

Немногочисленные работы М. А. Керзина рассеяны по различным музеям и собраниям, некоторые бесследно исчезли. Но то, что сохранилось и доступно зрителю, свидетельствует о высоком артистизме художника, великолепно владеющего мастерством, достойного носителя традиций Академии. Его работа с кадрами белорусских скульпторов заслуживает самой высокой оценки. Он создал реалистическую школу, воспитал настоящих мастеров. В истории советской белорусской скульптуры М. А. Керзину принадлежит самое почетное место.

В Минске М. А. Керзину удалось создать своеобразную академию. Вокруг него собираются не только настоящие, но и бывшие ученики. Здесь идет содержательная творческая работа, которой могут позавидовать мастерские столичных вузов. Культура и энциклопедическое образование М. А. Керзина обеспечивают живость и плодотворность занятий. Здесь каждое новое произведение белорусской скульптуры получает свою первую и авторитетную оценку. Как критик, великолепно владеющий искусством анализа, М. А. Керзин постоянно выступал на собраниях художников и в печати.

Скульптор Абрам Маркович Бразер — один из немногих скульпторов, сформировавшихся независимо от школы Керзина.

А. М. Бразер родился в 1892 году в Кишиневе (Бессарабия). Он рано начал заниматься искусством, сначала живописью, пройдя рисовальную школу и затем Академию художеств в Париже. Уже в 1913 году он экспонировал свои работы в Осеннем Салоне в Париже, а вернувшись в Россию — на выставке «Мира искусства» (1916). Бразер по преимуществу работает как портретист, и в этой области он создал наиболее сильные свои произведения. Широкой и вполне заслуженной известностью пользуется бюст народного артиста СССР знаменитого еврейского актера Михоэлса (1937). Этот бюст был впервые экспонирован на Белорусской выставке в Москве в 1935 году и, пожалуй, до сего времени является самой значительной работой Бразера. Необычайная душевная подвижность, соединенная с яркостью и отчетливостью воплощения своих переживаний,— вот что легло в основу образа Михоэлса. Удача Бразера находит свое объяснение в темпераменте модели, родственной характеру самого художника. В более поздних работах Бразер явно стремится расширить диапазон своего творчества. Он переходит от бюстов к портретным фигурам. В 1937 году он исполнил большую фигуру С. М. Кирова. В том же году делает фигуру «Колхозницы» и в следующем году начинает работу над портретом И. В. Сталина. Он делает ряд вариантов гигантского бюста и затем переходит к фигуре больше натуральной величины. Бразеру удалось дать свою трактовку образа И. В. Сталина; в нем чувствуется огромная внутренняя мощь воли и мысли.

Бембель (род. 1905) деятельно участвовал в оформлении Дома правительства, так же как и скульптор Г. К. Измайлов (род. в 1905 в г. Бежецке б. Тверской губернии). В этой коллективной работе Г. К. Измайлову принадлежит бюст К. Либкнехта и барельеф «Октябрь в БССР» (барельеф на левой стороне зала съездов). Кроме того, ему принадлежит фигура красноармейца на памятнике Ленину. Наряду с другими скульпторами он участвовал в оформлении павильона БССР на Сельскохозяйственной выставке.

В оформлении Дома правительства участвовал также скульптор Владимир Николаевич Риттер (род. в 1908 в Ленинграде). Художественное образование он получил в ленинградской Академии художеств, где учился с 1928 по 1932 год.

Заир Исаакович Азгур, несмотря на свою молодость, обладает уже довольно длинным списком самостоятельных работ. Он родился в 1908 году в б. Витебской губернии. Свое художественное образование начал в Витебском художественном техникуме.

Окончив техникум, З. И. Азгур отправился в Ленинград, где поступил в Академию художеств, застав там старика Р. Р. Баха, последнего живого носителя традиций дореволюци-

онной Академии. После Академии Азгур поступает в киевский Художественный институт. Однако М. А. Керзину, первому своему педагогу, З. И. Азгур обязан более всех других. Он является наиболее верным и последовательным учеником М. А. Керзина. Самая ранняя его работа — бюст Фабрициуса в Тбилиси (1929). Наряду с другими белорусскими скульпторами он участвовал в оформлении Дома правительства (1933—1934, лестничная клетка); в 1936 году он сделал большую статую Серго Орджоникидзе и ряд портретов с натуры. Последние два года скульптора занимает сложная проблема двухфигурной скульптуры. В этом плане им сделана группа «Ленин и Сталин», стоящая в центре павильона Белоруссии на Сельскохозяйственной выставке; к ней задумана группа «Маркс и Энгельс», осуществленная пока в эскизе. В 1939 году Азгур сделал бюст Я. М. Свердлова. Последние работы З. И. Азгура — проект памятника Серго Орджоникидзе (совместно с архитектором И. Н. Соболевым) и бюсты народных поэтов Белоруссии Янки Купалы и Якуба Коласа.

Эти последние работы скульптора составляют значительный вклад в историю белорусского искусства, как самые выразительные и схожие изображения великих народных поэтов Белоруссии.

В своей скульптуре З. И. Азгур стремится к совершенной законченности формы, к полной ее ясности. Он ищет опоры в произведениях великих мастеров итальянского Возрождения, скульптура которых при всей своей законченности не утрачивает пластических качеств.

Алексей Константинович Глебов (род. 1908) также является учеником М. А. Керзина. Он начал заниматься скульптурой с 1924 года, учился в Витебском художественном техникуме с 1927 по 1930 год и, окончив его, переселился в Минск, получив здесь возможность постоянно пользоваться советами М. А. Керзина. Он участвовал в оформлении крупных государственных и общественных зданий столицы Белоруссии (Дом просвещения, Дворец пионеров и Дом Красной Армии). Конные статуи являются его определившейся специальностью. Как анималист, он обладает тонкой наблюдательностью и знанием анатомии животного. Об этом свидетельствуют его многочисленные этюды с натуры. В течение трех последних лет он работал над колоссальной конной группой для памятника «Освобождение Белоруссии». Даже в своем незаконченном виде (отсутствует вся архитектурная часть памятника) эта группа представляет крупнейшее достижение искусства Советской Белоруссии. Она пластична в целом и во всех своих деталях. Живые человеческие фигуры дышат энергией, полны достоинства. Они несут радость освобождения народам Белоруссии. Язык этой скульптуры ал-

легоричен — новая аллегория с новым содержанием, начисто избавившаяся от аллегорической бутафории досоветского искусства. В наши дни, когда западнобелорусские братья воссоединены в единую семью белорусского народа, этот памятник приобретает особенно глубокий смысл, как памятник победы сталинской национальной политики.

Совсем по-другому выражает национальную тему «Лявониха» — группа из двух фигур, охваченных бурным ритмом пляски. Эта последняя работа во всяком случае свидетельствует о значительной широте творческого диапазона скульптора А. К. Глебова. Среди других скульпторов Белоруссии он выделяется своими национальными темами, которые трактует сильно и жизненно.

Его ровесник А. Н. Орлов (родился в 1908 году в Витебске) в течение четырех лет работал под руководством М. А. Керзина. Он также по преимуществу работал в области сюжетной скульптуры. Тема его дипломной работы — «Труд кочегара». Его группа «Пограничник и колхозница» стоит перед главным фасадом павильона Белоруссии на Сельскохозяйственной выставке. Несмотря на свою выразительность и ясность сюжета, группа не лишена пластических недостатков, которые мешают ей стать настоящим скульптурным образом.

Работы несомненно талантливого и самого молодого из белорусских скульпторов А. И. Жорова (родился в 1909 году в Могилеве), к сожалению, остаются пока в эскизах.

Почти все перечисленные мастера (за исключением Бразера) обладают некоторыми общими свойствами, как художники, прошедшие общую школу. Я отнюдь не хочу сказать, что каждый из них не имеет своей индивидуальности, но в основе их искусства лежит общность метода работы над скульптурной формой. Ряд художников прошли одну школу, творчество их определено пребыванием в этой школе, и это позволяет говорить о наличии в Белоруссии школы Керзина. Именно его самоотверженной работе эта школа обязана своим возникновением и существованием. Теперь нужен художественный вуз для того, чтобы народившаяся традиция не заглохла и смогла преемственно развиваться.

Вторым мастером, начавшим работать вне влияния Керзина, является А. В. Грубе (родился в 1910 году в Саратове). Он не прошел специальной школы. Его ранние работы, примитивно вырезанные из дерева, носят на себе следы влияния Коненкова. Но скульптор берет советские белорусские темы. Он изображает красноармейца, полуфигуру старика-лирника. Несмотря на условную форму, в очах лирника скульптору удалось выразить вековую народную скорбь. Однако скоро творчество его меняет свое направление. Он выступает на выставке «Индустрия социа-

лизма» с крупными декоративными фигурами. В этой работе нет уже и следов той примитивности формы, которая сковывала ее реалистическую структуру и мертвила композицию. Наоборот, в своей работе «Колхозница» скульптор дал полную жизни форму, подчиненную декоративному замыслу композиции. Приблизительно в то же время скульптор начал свою работу над образом великого пролетарского писателя А. М. Горького. Сначала он сделал фигуру в рост, несколько более натуры. Горький был изображен в пальто, с обнаженной головой. Эта работа легла в основу композиции проекта памятника Горькому, представленного скульптором на конкурс в 1939 году. Грубе также участвовал в конкурсе на памятник Пушкину в Ленинграде. Хорошее решение фигуры терялось из-за неудачного постамента (также неудачен был и постамент памятника Горькому, ухудшавший общее впечатление от эскиза). В настоящее время скульптор представил проект памятника Куйбышеву; архитектурная часть проекта принадлежит И. Н. Соболеву.

Каждая новая работа свидетельствует об упорной работе скульптора над собой. У него есть все данные стать настоящим мастером монументальной и декоративной скульптуры. И не надо забывать ему про дерево, техникой скульптурной обработки которого он блестяще владеет.

Декада белорусского искусства и в частности выставка живописи, графики и скульптуры показывают, чего смогла достигнуть страна, ранее совершенно не имевшая профессиональной художественной скульптуры, в условиях советской действительности. За двадцать лет советской власти искусство в Белоруссии достигло невиданного расцвета. Партия и правительство смогли поставить перед живописцами, скульпторами и графиками сложную задачу создания исторических картин на тему «Ленин и Сталин — организаторы белорусской государственности» и устроить в столице Союза братский смотр творчества художников Белоруссии.

Это настоящая мобилизация всех творческих сил. К выставке привлечены все наличные кадры, пополненные художниками западных областей Белоруссии. Выставка определяет не только состояние, но и движение искусства вперед.

Художники Советской Белоруссии представляют уже значительный коллектив, способный с полным правом участвовать в общей работе советских мастеров над воплощением в жизни принципов искусства социалистического реализма.

М. ГРИНБЛАТ

БЕЛОРУССКОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Выведенный Великой Октябрьской социалистической революцией на широкий путь свободной и творческой жизни, впервые после долгих веков жестокого гнета обретший свою государственность, белорусский народ воодушевленно создает социалистическое по содержанию и национальное по форме искусство. Культура и искусство белоруссов вбирают в себя все лучшее из того, что веками создано творческим гением народа.

Белорусский народ складывался в далекие времена, относящиеся к периоду Киевского государства. На протяжении своей истории талантливый белорусский народ создал многовековую культуру, массу поэтических и художественных ценностей.

Сквозь века крепостного и национального угнетения со стороны литовских князей и польских панов, сквозь века борьбы как драгоценное сокровище пронес белорусский народ свое самобытное искусство, язык и обычаи.

Эпоха социализма широко раскрыла неисчерпаемые россыпи народного творчества, так заботливо оберегаемого партией Ленина — Сталина.

Богато, многогранно и красочно художественное творчество белоруссов.

Чудесные белорусские песни, сказки и легенды, нежные напевы, красочные ткани и вышивки, задорные белорусские танцы — все это свидетельствует о богатой фантазии народа, о его любви к искусству.

С небывалой силой расцвело белорусское народное творчество в великую сталинскую эпоху.

Растущее профессиональное искусство Белоруссии щедрыми пригоршнями черпает культурные ценности из неистощимой сокровищницы народного творчества, обогащая себя духом народности, художественными образами, присущим народу героизмом

и талантливыми мастерами. Народное, коллективное творчество всегда являлось основой исторического развития настоящего искусства.

В многогранном художественном творчестве белорусского народа особо обращает на себя внимание его устная поэзия, музыкальная культура, национальные танцы и изобразительное искусство.

УСТНО-ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Богата и красочна устная поэзия белоруссов. В жизни белорусского народа фольклор занимает видное место, являясь одним из важнейших элементов культуры.

Богатейшее устно-поэтическое творчество белорусского народа чрезвычайно разнообразно по жанрам и тематике. До революции широко сохранились еще такие архаические жанры, как заговоры («замовы») и обрядовая поэзия. Последняя, широко представленная в старом белорусском фольклоре, охватывала весь круг производственно-обрядового календаря крестьянина. Сюда относятся песни колядные, масленичные, веснянки, «великодные» и «волочебные» (пасхальные), русальные, купальские, осенние и др. Некоторые виды обрядовых песен, например, «волочебные», сохранились только у белоруссов.

Большой интерес представляют получившие широкое развитие в белорусском фольклоре песни трудовые, сопровождающие разные сельскохозяйственные работы — сенокосные, жнивные, льняные, толочанские и др.

К наиболее древним видам устного творчества белоруссов относятся еще семейно-обрядовые песни, связанные с важнейшими событиями в жизни человека,— родинные, свадебные и похоронные плачи-импровизации. Из них особой художественной выразительностью отличаются свадебные песни.

Песенная культура белорусского народа достигла высокого развития. Большое место здесь занимает лирическая протяжная песня. Глубокий лиризм вообще является характерной чертой белорусской песни — и бытовой и обрядовой.

Белорусский народ, столетиями угнетавшийся польской шляхтой и царским самодержавием, говорил в своей поэзии о бесправии, нужде, горе, о великой ненависти к угнетателям и о своем стремлении к свободе.

В песнях и напевах старой Белоруссии есть грустные ноты:

> Ця́жка ды ва́жка жыць на радзіме,
> Цяжка ды важка, як на чужы́не,—
> Свеціць со́нейка, ды не нам,
> Свеціць яснае, ды пана́м.

Но не только о народном горе, о рабском, подневольном труде слагались песни. Свободолюбивый белорусский народ создал

немало гневных и суровых песен, громко зовущих к борьбе с угнетателями.

Белорусские песни выразили лютую ненависть к панам, веками накопившуюся в народе:

Выйду, выйду я да рэчанькі крутóй,
Клікну, клікну шэ́рых воўкаў за сабой:
—Сабярэ́цесь, шэры воўкі, ды з бар,
Забяжыце вы да пáнскага двара́,
Як узóйдзе толькі ясная зара́,
Вы запейце песню страшнае таскі,
Разарвіце цела пана на кускі,
Разарвіце, закапайце за селóм,
Каб аб пану успаміну не было...

Особенно много песен и других фольклорных произведений, отражающих борьбу белорусского народа за свою социальную свободу и национальную независимость, направлено против «вражьих ляхов», панской Польши — заклятого векового врага белорусского народа.

Самым тяжелым в истории Белоруссии был период польского ига. На протяжении многих веков польского владычества (XIV—XVIII века) белорусский народ с помощью братских русского и украинского народов не раз подымался с оружием в руках против ненавистных польских магнатов.

Героика этой упорной борьбы воспета в песнях и легендах, передававшихся от поколения к поколению. Каждое слово этих песен горит народным гневом к чужеземным захватчикам:

Дóсыць ім, панам, над намі
Крычáць, трэ́сці бізунáмі.
Нуце, браце мужычкі,
Возмем іх на дручкі,
Будзем бараніцца самі,
Зрэжам голавы касáмі.

В решительной расправе с панами проявлялся высший гуманизм свободолюбивого народа.

Народный юмор — другая черта, характеризующая белорусский фольклор. Ходячее мнение об исключительно грустном характере старой белорусской песни оказывается неверным при ближайшем знакомстве с материалом. Даже в самые тяжелые времена барщины народ подбадривал себя песней, верил в лучшую долю, сквозь слезы смеялся над своим же горем. Белорусский фольклор дает много художественных образцов, проникнутых замечательным народным юмором, смехом, сатирой. В этом проявляется свойственный народному творчеству оптимизм.

Народный юмор переходит в едкую, бичующую сатиру, когда дело касается ненавистного пана. Зло высмеивается «гонор» и «воинственная» заносчивость польской шляхты:

Ехаў ляшак маркавяны,
Конік бураковы,
На ім шапка з пастарнаку,
Жупан лапуховы.
Чабаняты з рэпы,
А шпоры з фасолі,
Пісталеты з качана,
Кулі з бараболі.
Абступілі ляха свінні,
Зачаў лях страляці,
Свінні кулі пахапалі,—
Нечым ваяваці.

Белорусская песенная культура широко знает и задушевную нежную лирику, и грозный призыв к борьбе, и грустную песню-жалобу, и веселую песню-пляс.

Белорусский народ создал также и богатый эпос, представленный разными жанрами. Белорусский народный эпос, так же как русский и украинский, не объединен в крупные, сводные поэмы, подобные греческим «Илиаде» и «Одиссее», карело-финской «Калевале» или армянскому «Давиду Сасунскому». Важнейшие эпические жанры белорусского фольклора — сказки и легенды — разрабатывают отдельные сюжеты, но, взятые вместе, отражают многовековую героическую историю народа.

Ненавистью к угнетателям проникнут белорусский фольклор. Чрезвычайно сильна в нем антипанская струя. Она выражена не только в песнях, но и в обширном героическом эпосе — в многочисленных сказках, легендах и преданиях, особенно о богатырях («асілках») — безыменных борцах за свободу, за правду,— воплотивших в себе лучшие черты народа, его упорство в борьбе с врагами, отвагу, силу, благородство.

Эпические исторические песни сохранили память о массовых восстаниях белорусских крестьян и ремесленников при поддержке и помощи украинского казачества против польских панов. В своих песнях белорусский народ выражал постоянное стремление объединиться с великим русским народом, чтобы вновь, «трымаючыся адной сілаю», прогнать со своей земли польскую шляхту.

Богатства белорусского сказочного эпоса неисчерпаемы. Кроме героической богатырской сказки, высокого развития достигла фантастическая сказка. Высокими художественными качествами отмечены и сказки бытовые, особенно сатирические. Излюбленными объектами народной сатиры сказка избрала пана и попа. В этих сказках народ беспощадно бичует и высмеивает отупевшего от жира барина и жадного попа.

Богато белорусское народное творчество и меткими пословицами, поговорками и загадками.

Прекрасно устно-поэтическое наследие белоруссов. Оно свидетельствует об исключительной одаренности народа, о его героизме, непреклонности в борьбе и о вере в победу.

То, о чем народ веками мечтал в своих сказках-былинах, сегодня осуществлено благодаря Великой Октябрьской революции и богатырям-мудрецам — Ленину и Сталину.

Советский народ под руководством могучей партии Ленина—Сталина прошел славный путь борьбы и побед, построил социализм.

Белоруссия превратилась в цветущую страну, равную среди равных в братском Союзе советских социалистических республик. Окруженные отеческим вниманием и заботой советского народа, партии, правительства и великого Сталина, народные певцы и сказители во весь голос запели о счастливой жизни, о мудрых вождях, о советском, простом человеке и его героических делах.



Татьяна Лопатина
Руководительница Речицкого колхозного хора

Невиданно расширились рамки тематики белорусского фольклора, возросли его художественные и идейные качества. Советская действительность, богатая преобразованиями родной страны и ее людей, все более и более вдохновляет мастеров народного творчества.

На страницах поэтической истории, которую слагает народ, особенно отчетливо выступает величественный образ любимого вождя, с чьим именем белорусс связывает создание и расцвет своей орденоносной республики, победу социализма, свою радостную жизнь.

Со всех концов страны несутся слова привета и любви к вождю и учителю трудящихся:

Па зямлі вялікай,
Ад края да края,
Апавіты край наш
У жыцё-красу́.

І народ лікуе,
Радасна спявáе,—
Людзі ў песнях імя
Сталіна нясуць.

Образ товарища Сталина, того, кто привел народ к счастью и полнокровной жизни, является центральным образом совре-

менного белорусского фольклора и источником самого глубокого поэтического вдохновения.

Воспевая своего вождя и друга, белорусский народ выбирает в своем сердце самые нежные и горячие слова любви. Мастеров фольклора волнуют и дорогие народу черты лица товарища Сталина, и его ласковый взгляд, и приветливая улыбка.

Вісіць Сталіна партрэт,
А на ра́мачцы кругі,
Усміхаецца вача́мі —
Такі родны, дарагі.

Поэтические строфы посвящены Сталинской Конституции. Каждую статью Конституции, закрепляющую завоеванные революцией права — на труд, на образование, на отдых, на обеспечение в старости,— народ переводит на язык поэзии:

На рабоце, на вучобе—
Мы стаханаўцаў сям'я,
На асвету маем права—
Канстытуцыя дала.

Новую Конституцию народ сравнивает с солнцем, осветившим землю, называет ее гордостью народов, славным сталинским законом.

На широких просторах белорусской земли звенят радостные песни свободного народа, песни о счастливой и светлой доле:

На калга́снай дружнай пра́цы
Самі песні творацца,
У нас весела жывецца,
І работа спорыцца.

Расцвела талантами Советская Белоруссия. Отмеченный В. И. Лениным еще в 1918 году замечательный размах, «который дала народному творчеству великая революция» [1], находит свое подтверждение на каждом шагу — в поэмах колхозницы-сказительницы Марии Волчек из Руденского района, в песнях шестидесятилетней колхозницы Феклы Леонович из Слуцкого района, в сказах Евхима Метлицкого из Хойницкого района и в творчестве многих других народных мастеров искусства слова.

Богатством поэтических форм и средств отличается новый белорусский фольклор. Здесь звонкая, меткая частушка рядом с лирико-эпической песней, героическая сказка рядом с устно-поэтическим сказом автобиографического характера о прошлом и настоящем, величественная поэма-сказание в традиционном былинном складе рядом с краткой пословицей-поговоркой.

Насыщенную счастьем жизнь белорусского народа отражает его устно-поэтическое творчество.

Иная судьба выпала на долю единокровных братьев-белорус-

---

[1] Ленин, Соч., т. XXII, изд. 3-е, стр. 376.

сов и братьев-украинцев, двадцать лет находившихся под властью озверелой польской шляхты. Западный белорусс был осужден на одичание и постепенное физическое вымирание. Варварская эксплоатация, карательные экспедиции, полевые суды, белый террор, насильственное ополячивание — вот методы, которыми польские паны осуществляли свое угнетение белоруссов и украинцев.

Народное творчество в Западной Белоруссии преследовалось и было загнано в подполье. Из уст в уста, с оглядкой, шопотом или в списках, тайно передавались слова родной песни.

О чем пел западный белорусс?

Песни его отражали жуткое угнетение народа, его горе. Жизнь сравнивалась с темной, беспросветной ночью, с холодом каменной тюрьмы:

Жыццё наша выглядáе,
Як холодная турма.
Замест радасці—горькія слёзы,
Замест песень вясёлых—жальбá.

Так пели о своей жизни под игом польских панов крестьяне Гродненского повета.

Но трудовые массы Западной Белоруссии и Западной Украины не мирились со своим положением. Революционная борьба не стихала ни на минуту. Народ не переставал верить, что

Прыдзе час, і, як Нёман вясною,
Разалле́цца помста народа,
Хвалі змыюць паля́цы паноў,
Заквітнėе й на «крэсах» свабода.

Песня звала в бой:

У бой, народ паланёнай зямлі!
Толькі з боем свабоду бяру́ць!

Измученные взоры обращались на восток, в Страну Советов, где ярко сияет солнце Сталинской Конституции, где «шчасліва жыве беларус».

Пример орденоносной Советской Белоруссии вселял веру, надежду и бодрость. Панский террор, обман, клевета, запугивание не могли скрыть правду о жизни советского народа. Через границу доносился гул тракторов, радость коллективного труда:

Бацька ў Зосі запытáў,
Дзе жыццё шчаслівае?
Зося доўга не чакала:
—У Саветах!—адказала.

В исторические сентябрьские дни 1939 года радостная песня зазвенела и над городами и селами бывшей Западной Белоруссии. Народ, которому запрещалось говорить на родном языке, свободно вздохнул и полным голосом запел песню радо-

сти и освобождения. Первые слова благодарности он послал отцу всех угнетенных — товарищу Сталину.

Впервые запела крестьянка из д. Жуковый Борок, близ Столбцев:

...Я дзякую сiле
Чырвоных байцоў
I Сталiну-бацьку,
Што ўпору прышоў.
Няхай яго iмя
Цвiце на ўвесь свет,
Магутна краiна—
Саюзны Савет.

В мощный, многоголосый хор счастливых народов Советского Союза влилась новая, радостная песня трудящихся западных областей БССР и западных областей УССР.

Свое счастье воссоединенный белорусский народ готов грудью защищать от любого врага, откуда бы он ни появился:

Расцвiла́ зямля наша ро́дная
Пад пала́ючым сонцам сталiнскiм.
А як грымне́ гром—
З новай сiлаю
Пойдзем дружна ў бой за Варашилавым,
Разаб'е́м, змяце́м усiх ворагаў.
Наша армiя—гартава́ная,
Наша армiя—сiла моцная,
Наша армiя—бронь магу́тная.

Пограничное положение БССР определило то особое место, которое занимает в белорусском народном творчестве охрана границ Советской страны.

МУЗЫКА И ТАНЦЫ

Высокоодаренный белорусский народ смог создать сложные формы музыкального искусства. Основой последнего являются замечательные белорусские песни. Народам Советского Союза уже знакомо немало белорусских песен, очаровывающих своей напевностью, красотой и непосредственностью.

К сожалению, еще очень мало сделано в области научного собирания белорусского музыкального фольклора. Старые собиратели оставили в наследство огромные тома текстов и очень мало музыкальных записей, в большинстве своем неточных. Отдельные собиратели проявили свою беспомощность перед сложной ритмикой и орнаментикой народной песни. Лишь в советское время, особенно в последние годы, под работу по собиранию белорусских напевов подведена подлинно научная база. Применение звукозаписывающей аппаратуры в фольклорных экспедициях позволило добиться совершенно точной записи мелодии, сохранения подлинной народной интонации и ритмики.

В результате Академией наук БССР подготовлено первое академическое трехтомное издание песен белорусского народа.

Недостаточность изучения белорусской песни привела к ряду неверных, ходячих мнений о ее музыкальных достоинствах. В частности, отдельные собиратели устанавливали исключительно грустный характер белорусских напевов, отсутствие хора, то есть унисонное пение, и т. д. Ближайшее знакомство с белорусским народным песнетворчеством обнаруживает полную несостоятельность указанных мнений, основанных на незнании материалов. Утверждения об одноголосном характере белорусской песни вытекали главным образом из того, что собиратели записывали с одного голоса и интересы их ограничивались преимущественно кругом обрядовой песни.

Новейшими исследованиями установлено, что, кроме пения в унисон или октаву, в белорусской песне широко развита полифония. В частности, до последнего времени при изучении белорусской хоровой культуры мало внимания уделялось подголоскам («падводу») — характерной распространенной черте хорового исполнительства.

Белорусская песня, родственная русской и украинской, дает большое разнообразие музыкальных форм. Старинные, отшлифованные веками обрядовые и трудовые напевы чередуются с более поздней богатой лирической песней. Если древний слой белорусской песни — песня обрядовая — почти весь гетерофонен, преимущественно в унисон, то зато основная часть песенного фольклора — песня лирическая — дает высокоразвитое двух- и трехголосие и замечательную культуру «падвода».

Давняя хоровая культура белоруссов сказалась на высоком развитии массовой музыкальной самодеятельности в БССР.

Далеко за пределами своей республики известно мастерство женского хорового ансамбля колхоза им. Ленина Шкловского района под руководством звеньевой А. Е. Кашко; ансамбля песни и пляски Хойницкой МТС, руководимого директором по политчасти Л. Ш. Левицким; замечательного колхозного хора Озерщинского сельсовета Речицкого района, руководимого талантливой колхозницей Татьяной Лопатиной, и многих других.

Интересна и своеобразна и белорусская инструментальная музыка.

К наиболее древним белорусским музыкальным инструментам должны быть отнесены духовые — деревянные, обернутые берестой; пастушьи трубы (типа сурмы); деревянные дудки (одиночные и двойные свистковые флейты); рожки — из рогов и деревянные; жалейка (деревянный кларнет с тростниковым мандштуком); дуда с воздушным резервуаром — кожаным мехом (волынка),— представляющая дальнейшее развитие дудки, и др.

Из струнных инструментов широко известны цимбалы, а ра-

нее и гусли, скрипка, басэтля (виолончель) и лира, в которой деревянный круг заменяет смык. В последнее время распространены и балалайка, мандолина и гитара, из ударных — бубен.

Особо следует упомянуть гармонь, широко вошедшую в музыкальный обиход.

Белорусская народная музыка в прошлом не знала больших инструментальных ансамблей. Наиболее распространенными ансамблями были цимбалы и дуда, жалейка или дуда; скрипка, цимбалы, бубен; скрипка, басэтля, бубен; в более позднее время — гармонь, бубен.

Инструментальная музыка белоруссов известна преимущественно как музыка танцовальная. Связь ее с танцами определила и ее ритмику и ее мелодику.

Народное музыкальное искусство невиданно расцвело в эпоху социализма. В последнее время выявлен ряд замечательных мастеров и целые музыкальные семьи. На олимпиадах успешно демонстрировали свое мастерство колхозники-дудари Стесь и Устинов из Полоцкого района, колхозник-жалеечник Зубок из Борисовского района, музыкальная семья колхозника Бохан из Дзержинского района.

В колхозах и на предприятиях появились крупные ансамбли народных инструментов: ансамбль цимбалистов колхоза «Ленінскі шлях» Дзержинского района, цимбальный оркестр гомельских железнодорожников и др.

Модернизация белорусских народных инструментов дала возможность создать мощный государственный оркестр при Государственной филармонии БССР.

Не менее развито и танцовальное искусство белорусского народа.

Белорусские танцы отличаются большим стилистическим разнообразием. Танцы, отобразившие трудовые процессы, а также танцы-игры, трудно отличимые от хоровода, сохранили свою самобытность и национальные черты. В танцах «городских», соответственно переработанных в народе, обнаруживаются в большей степени посторонние наслоения и влияния; народный танец, как известно, с усилением связи деревни с городом оказывается под сильным воздействием моды.

Богатое и многообразное хореографическое искусство белоруссов еще далеко не изучено. Однако уже беглое знакомство с фольклором убеждает, что белорусский народ смог сквозь века пронести свое красочное, жизнерадостное искусство танца и сохранить немало его самобытных форм.

Наиболее старым слоем белорусского танцовального фольклора следует безусловно считать танцы, воспроизводящие трудовые процессы.

Пляска выросла в труде, ее создал народ.

Танцы, основанные на трудовых движениях, несут в себе древние черты самобытной танцовальной культуры. Отличительная черта их — четкий, чеканный ритм.

К этой группе могут быть отнесены белорусские народные танцы «Таўка́чыкі», «Каса́р», «Ляно́к», «Гусары́», «Мельник», отчасти «Шаста́к» и др.

Старинный белорусский танец «Таўкачыкі» воспроизводит ритмические движения ногами при примитивном способе молотьбы, толчении, топтании и т. д. Для исполнения этого танца на полу раскладываются крестообразно лучины, концы которых определяют движения ног танцовщицы. Танцуют на носках, не задевая лучину,— это делает танец грациозным. В Узденском районе Минской области, в Дриссенском районе Витебской области зафиксированы варианты этого танца с двумя шестами («таўкачами»), которыми танцующий отбивает такт попеременными ударами о пол, подражая толчению в ступе. Отсюда и название танца.

В 1926 году в д. Тонеж Туровского района нам пришлось наблюдать рождение пляски во время коллективного мятья проса ногами. В процессе мятья сам по себе рождался напев, соответствующий ритму работы, движения становились пластичнее, и «танец» мяльщиц не прерывался даже во время смены снопов.

Другие белорусские танцы сложились различным путем. Часть из них в прошлом была связана с обрядами и магическо-хороводными играми, часть сложилась самостоятельно из комбинирования наиболее распространенных фигур-форм, так же как комбинирование простейших геометрических фигур создало разнообразие народного орнамента.

Из наиболее известных белорусских национальных танцев, кроме названных уже, укажем следующие: «Лаво́ніха», «Юрачка», «Крыжачо́к», «Паду́шачка», «Мяце́лица», «Бу́льба», «Лучыніца», «Круце́лка», «Бычо́к», «Мікіта», «Халімо́н», «Бо́ндар», «Жураве́ль», «Зязюля», «Ку́рачка», «Чаро́т», «Казёл», «Гнява́ш», «Варабей», разного вида польки («Трасу́ха», «Нітка») и много других. Из сравнительно поздних «Кадриль», «Казачок», «Барыня», «Кракавяк», «Каробачка», «Вальс», «Сербіянка» и т. д.

Мы еще не знаем всего богатства существующих в народе танцев. В этой области предстоит еще большая собирательская и исследовательская работа.

Существующий материал позволяет пока сделать лишь несколько общих замечаний о характере белорусского танца.

К основным чертам белорусского танца следует отнести прежде всего коллективный характер исполнения. Сольный

танец является редкостью (например, в сольном исполнении можно встретить иногда «Таўкачыкі», но и в этом случае нетанцующая масса не остается безучастной,— обступив тесным кольцом танцующего, подзадоривает его прихлопыванием в ладоши, притоптыванием и т. д.).

Исполняясь с инструментальным сопровождением (скрипка, цимбалы, гармонь, бубен, дуда), почти все белорусские танцы одновременно танцуются под песню. Редко когда танец не знает припева-текста, часто в различных вариантах. Это является древней чертой, свойственной начальной стадии развития танца, когда последний был еще связан с трудовым процессом, обрядом и игрой. Припевание при танце иногда превращается в своеобразное состязание.

Припевание придает белорусским танцам жизнерадостный, веселый и часто юмористический характер.

Почти в каждый танец вложено определенное содержание, сюжет. В этом отношении танец иногда трудно отличить от игры. К числу наиболее ярких в сюжетном отношении танцев, содержащих элементы игры, следует отнести «Юрачку» — на тему о наказанном деревенском дон-жуане, «Падушачку», «Мяцеліцу», «Халімон», «Гняваш» и др. В этих танцах-играх участники пользуются не только хореографическими, но и актерскими средствами.

Интересным в этом отношении является записанный И. К. Здановичем танец «Загнéваны» («Гняваш»).

На середину комнаты выходят женщина и мужчина. Как только заиграют песню, они начинают медленно ходить по комнате. Женщина идет впереди и делает вид, что она как бы о чем-то грустит. Мужчина идет за ней и поет:

> Дзяўчына мая
> Заручоная,
> Чаго так ходзіш
> Засмучоная?

Она отвечает:

> Як мне хадзіці,
> Вясёлай быці,
> Каго любіла,
> Трэба забыці,—

и закрывает глаза платком, как будто плачет. Мужчина подходит к ней и склоняет колено. Она, махнув на него платком, отворачивается и, сделав вид, что сердится, уходит в другую сторону. Мужчина идет за нею и поет:

> Дзяўчына мая,
> Славáмі блудзіш,
> Сам не знаеш,
> Каго ты любіш.

Она отвечает:

Ой, знаю, знаю,
Каго кахáю,
О, но не знаю,
З кім жіці мáю.

Он в это время забегает к ней навстречу и, пропев:

Чэраз рэчэньку,
Чэраз балота,
Падай ручэньку,
Маё золото,—

кланяется ей. Женщина же, снова отвернувшись от него, идет в другую сторону; пройдя несколько шагов и повернув голову к мужчине, как бы на него плюет и поет:

Рукі не падáм,
Душы не згублю,
Праўды не скажу,
Каго я люблю.

Теперь уже он «рассержен» и с пением уходит от нее. Роли меняются. Женщина начинает ходить за мужчиной и поет. Но мужчина не поворачивается к ней. Она, как бы рассерженная, отходит от него. Мужчина опять следует за ней. Песню продолжают присутствующие. При словах:

Ой, знаці, знаці,
Хто каго любіць,—

они, наконец, мирятся, целуются и, взяв друг друга за руки, кружатся до конца песни.

Подобные танцы, отображающие ухаживание парня за девушкой, танцы, полные грации и плавности, известны ряду народов. Классическими образцами могут служить танцы кавказских народов («Лезгинка», «Кабардинка» и др.). В отличие от танцев кавказских, возникших в условиях воинственного быта, «любовные» танцы белоруссов-земледельцев более спокойны, и в «Юрачке» хореографическая любовная сцена развертывается даже в комедийном плане.

В белорусском танцовальном фольклоре мы находим всю многогранность стилей и темпов: здесь четкие движения «Таўкачыкó» и плавный «Гняваш», эротический «Казел», являющийся отголоском древней продуцирующей аграрной магии, и комический «Юрачка», жизнерадостная «Лявоніха» и игровая «Падушечка», веселый «Крыжачок», мятущаяся «Трясуха» и, наконец, стремительная «Мяцеліца», когда от взмахов полотенец и перебегающих пар в одно мгновение точно подымается метелица.

Наиболее распространенные формы белорусского танца — это круг, колесо, две шеренги, ворота, колонна, прямоугольник, пара и др. Комбинирование основных форм, переплетающихся в

стремительном вихре, создает жизнерадостный характер белорусских танцев.

Красочный танцовальный фольклор белорусского народа умело используется профессиональным театром и эстрадой, возвращающим народу творчески обогащенные его же сокровища.

На основе все развивающегося массового балетного самодеятельного искусства создаются новые танцы, отражающие счастливую жизнь советского народа.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Белорусское народное изобразительное искусство тесно связано с производственным и материальным бытом народа.

Подойдя к дому белорусского крестьянина, сразу можно заметить художественный вкус во внешнем украшении ворот, фронтона, конька, окон, крыльца. В сенях мы находим просто, но красиво украшенные орудия и предметы домашнего обихода — ступу, валки, ткацкий стан, коловорот. В самой хате внимание обращает пестрота стен, оклеенных раскрашенными обоями своего изделия, развешанная яркая одежда, тканые и вышитые полотенца, расписной сундук (куфар), со вкусом скроенные занавески на окнах, цветы и гирлянды из цветной стружки, плетенный из соломы «паук» под потолком, орнаментованная посуда и т. д. Весь жизненный уклад кажется сказочно обогащенным искусством.

Сырье различным отраслям белорусского народного искусства дают прежде всего сельское хозяйство и природные богатства страны. Это — лен, конопля и шерсть; дерево, корень, кора, луб, лоза, стружка и солома; кожа, рог, кость и ракушки; разные глины и частично металлы.

В соответствии с материалом в белорусском народном искусстве представлены такие основные отрасли:

художественное ткачество — выделка однотонных и узорчатых, цветных тканей для одежды, а также отдельных предметов — покрывал, одеял, настольников, полотенец, дорожек, поясов, ковров;

художественная вышивка, вязание и строчка;

резьба по дереву, употребляемая в архитектурном украшении жилища, в орнаментации разных предметов и в скульптуре;

плетение из лозы, луба, соломы, древесной стружки;

мозаика и инкрустация;

художественная обработка кожи, рога и кости, изделия из ракушки;

керамика;

раскрашивание и роспись дерева, стекла, ткани, кожи;

выжигание по дереву и кости.

Уже одно неполное перечисление основных видов и предметов белорусского народного искусства свидетельствует о его богатстве поэтическими формами.

Основное место в белорусском изобразительном искусстве принадлежит художественному орнаменту, вошедшему глубоко в жизнь и быт народа. Выражен орнамент главным образом на ткани.

Ткачество и украшение тканей — одно из древнейших искусств, известных человечеству. На территории Белоруссии остатки тканей или отпечатки их на керамике найдены в местах древних селищ, существовавших 2500—3000 лет тому назад. Таким образом, ткацкое мастерство белорусской крестьянки является результатом многовекового опыта, который передавался и совершенствовался из поколения в поколение. На одном и том же примитивном стане («кроснах»), на котором веками ткалось самое простое полотно на белье и одежду — «радно», «дзяруга», «зрэб'е»,— выделывалась тончайшая, богато декорированная ткань. На тех же «кроснах», на которых выделывалось полотно, представляющее простое переплетение ниток, белорусская крестьянка, используя комбинацию добавочных «нітоў»[1] и дощечек, достигает вершин ткацкого искусства. В этом выражено замечательное народное мастерство.

Это мастерство в белорусском рукоделии нередко доходит до виртуозности. Известны случаи, когда помещики-крепостники, зверски эксплоатировавшие труд своих подданных, заставляли крестьянок делать тонкую, как паутина, пряжу и из этой пряжи ткать. Девяносто ниток должны были легко пройти сквозь женское обручальное кольцо.

Белорусская узорчатая ткань, однотонная и цветная, отличается разнообразием рисунка, хотя мир орнаментальных форм ограничивается почти исключительно геометрическими фигурами (преимущественно квадрат, четырехугольник, ромб, полоска, переходящие иногда в формы растительные). Богатство декоративного рисунка достигается умелым использованием этих простейших элементов, расстановкой их ритмическими, нескончаемыми рядами, комбинированием разных по размеру фигур в симметрии и т. д. Особая роль принадлежит здесь расцветке. Большинство вариантов дает ткань с распределением узора «у клётку» и «у рады». Отдельные фигуры, графически не связанные в орнаментальный ряд, встречаются редко. Они присущи особому способу накладывания узоров с помощью металлических прутков — «пупламі»,— широко вытесняемому обычной ручной вышивкой.

В белорусской ткани чаще всего встречаются цвета крас-

[1] Ніты — часть ткацкого стана, составляющая зев основы.

ный, синий, черный, зеленый, желтый, коричневый, в разных оттенках. До распространения фабричных красок широко пользовались естественными красителями — минеральными и растительными,— приготовленными самими ткачихами.

Довольно широкое распространение в Белоруссии имело к о в р о т к а ч е с т в о. Мастерские по изготовлению ковров—«дыванóў» — и гобеленов были у ряда помещиков в бывших Минской, Могилевской, Виленской и других губерниях и пограничных с Белоруссией районах.

Производство ковров существовало в Белоруссии до 50—60-х годов XIX века, а техника коврового ткачества, воспринятая в крепостных мастерских крестьянством, сохранилась и позднее в виде ткани гобеленового двустороннего типа, выделываемой на обыкновенных «кроснах». Ткани эти использовались в крестьянском быту для одеял и постельных покрывал.

Белорусские ковры работы крепостных крестьянок по своей технике, декоративным формам, композиции и разработке каймы напоминают украинские килимы (ковры с гладкой поверхностью, без стриженого ворса). Последние в свою очередь представляют развитие персидских цветочных ковров, творчески переработанных народными мастерами.

Основное место в орнаменте старых белорусских ковров занимают рисунки стилизованных цветов, листьев и веток, чаще объединенных в растительную композицию с богатым центром в середине ковра. Наиболее излюбленным мотивом был «вазóн». Поле ковра обрамлялось широкой каймой также с растительным и геометризованным орнаментом.

В последние годы ковроткачество в Белоруссии возрождается в новой основе. В связи с ростом материального благосостояния трудящихся БССР, зажиточности колхозной деревни и все возрастающими требованиями к внесению искусства в общественный и домашний быт настенные ковры и гобелены стали занимать видное место в художественном оформлении клубов, домов социалистической культуры, жилища.

Мастерство и опыт белорусских рукодельниц выразились в создании новых ковровых изделий, близких к старым лишь по некоторым техническим приемам изготовления. Ткачество ковров освоено на крестьянском ткацком стане отдельными полосами, которые потом сшиваются.

В орнаментации новых настенных ковров мы можем видеть еще традицию, идущую от крестьянской ткани, но уже вырисовываются и новые мотивы, требующие своего изучения.

В ковровое и особенно гобеленное творчество широко проникает советская тематика, отражающая мировоззрение нового человека. Особое распространение приобретают гобелены с любовно вытканными или вышитыми портретами вождей—Ленина и

Сталина. Освобожденная женщина бывшей Западной Белоруссии свою неизмеримую радость и благодарность советскому народу выражает в создании новых художественных произведений. Лучшие мастерицы народного творчества западных областей БССР соревнуются за право послать свою художественную продукцию в подарок товарищу Сталину. Крестьянки д. Заполье Новогрудского района, сестры Ивашкевич, в подарок великому Сталину выткали замечательный ковер с надписью: «Вызваліцелю Заходняй Беларусі — любімаму настаўнику, бацьку и другу таварышу Сталіну ад працоўных жанчын заходніх абласцей БССР».

Заглохшее до революции белорусское народное искусство ковроткачества получило новые, небывалые возможности для своего возрождения и дальнейшего развития.

Замечательные образцы белорусского художественного ткачества представляют п о я с а. Пояс издавна был необходимой принадлежностью белорусского национального костюма — мужского и женского. Кроме того, пояс занимал немалое место в обычаях и обрядах белорусса, особенно на свадьбе.

Преобладают тканые пояса полушерстяные; на белой портяной основе рельефнее выступает узор из цветных шерстяных ниток. Известны также пояса плетеные или вязаные.

Орнамент тканого пояса — линейно-геометрический с преобладанием ромба и его частей. Расцветка пояса дает большое богатство красок, но первенство остается за красным.

Мировую славу в свое время сыскали себе знаменитые с л у ц к и е п о я с а. Разноцветные шелковые пояса, протканные золотыми и серебряными нитками, являются замечательными памятниками белорусского искусства XVIII века. Отдельные экземпляры хранятся в лучших музеях мира — Ленинградском Эрмитаже, Московском Историческом музее, в ряде западноевропейских музеев. Недавно крупнейшая коллекция из тридцати двух экземпляров слуцких поясов выявлена в бывшем замке князя Радзвилла, в Несвиже (Барановичская область, БССР), и передана Государственной картинной галлерее БССР.

С конца XVII века широкий шелковый, так называемый «литой» пояс становится модным у шляхты и магнатства. Привозили эти пояса из Персии и Турции армянские купцы. Один пояс стоил от 4 до 500 дукатов (дукат — 3 золотых рубля). Крупным потребителем было и Московское государство.

Учитывая спрос на «персидские» пояса, виленский воевода князь Михал-Казимир Радзивилл основал в 1758 году в Слуцке свою «персиярню» на двадцать пять станов. Слуцк вскоре становится центром производства литых поясов.

Производством руководил некий Ян Маджарский, не то

армянин, не то венгерец, усвоивший технику ткачества поясов в Турции. Главным мастером «персиярни» был белорусс Василь Барсук.

Работали на фабрике слуцкие мещане и крестьяне-белоруссы.

Первоначально на слуцкой фабрике копировали персидские образцы. Но через некоторое время в орнамент слуцких поясов широко проникают местные растительные мотивы — васильки, или волошки, красная гвоздика, незабудка, стилизованные листья и др.

Процесс переосмысления персидских узоров местными ткачами красочно показал белорусский поэт Максим Богданович в стихотворении «Слуцкія ткачыхі»:

> Ад родных ніў, ад роднай хаты
> У панскі двор дзеля красы
> Яны, бяздольныя, узяты
> Ткаць залатыя паясы...
> І тчэ, забыўшыся, рука
> Заміж персідскага узору
> Цвяток радзімы васілька.

Общий вид слуцкого пояса представляет собой длинную блестящую (3—5 метров длины и до 45 сантиметров ширины) полосу, концы которой затканы гирляндами из цветов и листьев. Фон и рисунок — двусторонний, разной расцветки, что достигалось введением добавочной основы.

Шелкоткацкие мастерские были основаны и в других местах Белоруссии: в Городище и Лососне близ Гродно, в Ружанах, Несвиже и других местах. Но лучшие пояса ткались в Слуцке. Слуцкая фабрика просуществовала до 1844 года, перейдя в последние годы на производство церковного облачения. Уже в начале XIX века слуцкие пояса стали выходить из моды.

Особо обращает на себя внимание белорусская народная о р н а м е н т и к а — наиболее популярный вид изобразительного искусства. Связанная преимущественно с национальной одеждой, орнаментика наибольшее распространение получила в крестьянском быту.

Дошедшие до нас белорусские орнаментальные формы являются продуктом коллективного творчества многих поколений и столетий. Поражающее богатство, красота и вместе с тем мудрая простота белорусского орнамента достигнуты длительной шлифовкой, коллективным напряжением творческой мысли народа.

Украшение однотонной ткани, наложение узора, производится двумя основными способами: в процессе тканья (перабіра́нне) на «кроснах» и шитьем (нашыва́нне) иглой.

Сложный тканый узор из алой пряжи на белом фоне производит красочное впечатление. Ткачихи достигали любых

рисунков, но это требовало некоторых приспособлений к «кроснам». Сложность этого процесса заставила при желании получить рисунок, выходящий из рамок геометрического ряда, применять способ вышивания.

Общий вид белорусского тканого орнамента — геометрический. Важнейший элемент, составляющий геометрическую тему,— ромб («круг»), его варианты и отдельные части. В зависимости от того или иного изменения или усложнения ромба рисунок называется: круг простой, гладкий, развилистый, круг коробочкой, окошечком, маковкой, каравайчиком и т. д. Частицы простого или сложного «круга» или их соединения дают отдельные орнаментальные рисунки: крыжики, козлы, лучки, лапки, кривули и др. Умелое варьирование этих форм, художественное использование их частиц в сочетании с цветом производит значительный эффект. Геометрическая фигура в тканом орнаменте нередко соединена со стилизованными растительными формами.

В орнаменте шитом, представляющем больше возможностей для расширения круга мотивов и сюжетики, растительные и даже зоологические формы встречаются чаще, но и здесь геометрический рисунок остается доминирующим. Целиком растительные формы, причем сильно стилизованные, обнаруживаются в вышивках контурных, линейных (вид тамбурного шитья), особенно распространившихся в белорусской деревне в последние годы. Это вышивка по графическому рисунку на полотне, применяющаяся чаще в украшении полотенца. Контурная вышивка давно известна в Белоруссии в качестве украшения зимней овчинной одежды — кожушков. Лучшие образцы шитья кожушков дает Вилейская область.

Белорусский тканый и шитый узор широко опоэтизировал, претворил в искусство реальные предметы окружающей природы, быта.

В народной номенклатуре узоров выявляется ряд предметов домашнего обихода, орудия производства: сякёрки, бараңа́, грабяшкі, пала́чкі, вакéнцы, шасцёры, грабéлькі, карава́й, кало́дзеж и др.; растительные формы: кляновы ліст, гра́бавы ліст, ёлачка, ма́каўка, васілёк, вазон, цвятнік и др.; зоологические: пчолка, капытца, кажа́н (летучая мышь), гусіныя лапкі, ку́рки, пéўнік, гу́сачка, вало́вае вока и др. Изредка встречается человеческая фигура, сильно стилизованная.

В композиции орнамента преобладает бордюр. Обусловлено это местом орнаментики — краем одежды, полотенца, скатерти, платка и т. д. Ритмическое чередование мотивов производит впечатление бесконечной полосы.

В последние годы наблюдается возникновение новых орнаментальных форм, проникновение в народный узор новой,

советской тематики. Особенно выделяются мотивы советской эмблемы — серп и молот в различной композиции, пятиконечная звезда, колос, сноп, цветок льна и др. Одновременно обогащается расцветка. В широкий обиход вошли разноцветные шелковые нитки.

Наибольшей художественной выразительности тканый и шитый орнамент достигает на одежде и полотенцах.

Яркий по краскам и формам белорусский национальный к о с т ю м всегда был объектом особого художественного внимания народа. Национальные черты полнее сохранились в женской народной одежде. Последняя представляет большое разнообразие видов как по районам Белоруссии, так и по возрастным группам. Основными принадлежностями белорусского женского костюма являются пестрая, полосатая или клетчатая юбка (андарак, или панева), сорочка, фартук и безрукавка (кабат, гарсэцік, или шнуроўка), а также головной убор, различный по форме для девушек, замужних женщин и старух.

С большой тщательностью орнаментируется сорочка (полики, нередко рукав целиком, манжеты, воротник, подол), фартук (нижний край, нередко целиком), безрукавка (шитый узор или апликация на груди) и девичий головной убор с налобниками (шырынка, повязка). Из мужского костюма украшается сорочка — воротник, манжеты, подол и особенно грудной разрез.

Национальная одежда дает более полное представление о народном орнаментальном искусстве, о его совершенных формах и композиции.

Народное мастерство и гармоничная увязка орнамента с формой и пластикой предмета особенно ярко выступают и на белорусских п о л о т е н ц а х. Объясняется это той важной декоративной ролью и тем видным местом, какое вообще занимало узорчатое полотенце в народном быту.

Кроме чисто практического назначения, полотенце служило украшению жилища — стен и красного угла, наиболее почетного места в хате. Развешанные на стенах полотенца нередко являлись своеобразной выставкой рукоделия, демонстрировавшей мастерство девушки-невесты, ее «залатыя рукі, што тонка пралі, звонка ткалі ды размысна ўзор клалі».

Видную роль полотенце играло и в крестьянской обрядности, особенно свадебной: полотенцем опоясывался сват, на полотенце совершался обряд венчания, полотенца занимали немалое место в приданом невесты. Этим также объясняется то старание, которое вкладывалось в украшение полотенец.

Декоративная роль орнаментированного полотенца в значительной мере не утрачена и теперь, в колхозном быту. В доме белорусского колхозника нередко можно встретить украшенные

полотенца, в красивой комбинации с портретами развешанные на стене.

Дальнейшим развитием искусства вышивания является народная строчка, или мережка, плетение и вязание. Возникновение этого вида народного рукоделия также относится к далекой старине.

Наиболее распространенным в Белоруссии было вязание и плетение кружев с помощью деревянных, а позднее металлических крючков.

Значительно развившееся кружевоплетение в Белоруссии не выросло, однако, в специальный промысел, как в ряде русских губерний (Вятской, Вологодской, Рязанской), а почти исключительно обслуживало бытовые потребности мастериц. Кружева применялись в украшении женской одежды (воротников, фартуков) и полотенец, дополняя вышивку.

На узоры белорусского кружева оказали влияние рисунки крестьянской ткани и вышивки. Но по самой своей системе кружево допускает больше кривых и извилистых линий, чем и объясняется разнообразие кружевного узора.

Наряду с искусством украшения ткани тканым и шитым орнаментом, характеризующим главным образом белорусское народное изобразительное искусство, должна быть отмечена художественная обработка дерева.

Изделия из дерева занимали особое место в материальном быту белоруса, жившего испокон веков среди лесов. Близость к лесным массивам способствовала накоплению богатого опыта, развитию навыков и мастерства в художественной отделке предметов из дерева. Резьба по дереву также относится к древнейшим видам народного искусства белоруссов.

Важнейшими породами, представляющими материал для художественной обработки, являются в Белоруссии сосна, осина, ольха, береза, дуб, клен, липа, реже ель. Широко применяются также кора, луб, лоза, корень. Нож, топор и долото — основные инструменты мастера по дереву.

В белорусской народной резьбе известны три основных способа орнаментации — линейно-нарезной, ажурный и рельефный. Древнейшей следует считать линейную резьбу, представляющую наиболее ранний орнаментальный слой. Этот прием резьбы сохранил архаические элементы геометрического орнамента дерева — нарезки, рубчики, зубцы, полоски и т. д. Применяется линейно-нарезной орнамент в украшении посуды и предметов домашнего обихода — ковшиков, солонок, ложек, веретен, цурок (палочек для завязывания снопов) и т. д.

Белорусская художественная резьба особенно ярко представлена в архитектурном украшении жилища. В разных местах Белоруссии сохранились прекрасные образцы архи-

тектурных украшений, выполненных преимущественно ажурной резьбой.

Излюбленные места наружных украшений избы — окна и фронтон («шчыт»). Окна обрамляются наличниками («надваконнікі» и «падваконнікі»). Большей частью это растительный сильно стилизованный орнамент, мастерски увязанный с архитектурой жилища. Среди мотивов преобладают листья, цветы, фантастические растительные побеги, изображения птиц и животных. В украшении фронтона преобладает геометрическая композиция из накладных планок, сближающая ее с ткацким рисунком; обычным украшением фронтона является еще накладная резная розетка — солнечный символ — и завершающий фронтон конек.

В изображениях птиц и животных на наличниках и коньках, а также в изображении круга, розетки на фронтоне сказывается древняя традиция. Особо большое разнообразие дают наличники и коньки, обнаруживающие художественный вкус и мастерство народных резчиков по дереву. Обычно один резчик украшал целые деревни, распространяя свои излюбленные орнаментальные мотивы на целый район.

Архитектурная ажурная, сквозная резьба находит свое широкое применение и в украшении нового, колхозного строительства изб и общественных зданий.

Обращает на себя внимание выполнение резьбы в новом истолковании орнамента, выражающемся в сочетании старых мотивов с советской тематикой. Особо умело используется изображение пятиконечной звезды, серпа и молота на коньках и наличниках.

Народная резьба, отличающаяся своей декоративностью, сочностью и подлинным ощущением жизни, находит свое применение в профессиональном искусстве. Так, орнаментальные мотивы и технические приемы резьбы удачно использованы в оформлении белорусской оперы «Цветок счастья».

В прошлом рельефная резьба достигла своего совершенства в иконостасном деле и вообще во внутренней и внешней отделке церквей, в резных украшениях богатой мебели, а также в пряничных досках, божницах, табакерках и других мелких изделиях.

Белорусские музеи сохранили царские врата работы безыменных народных мастеров, представляющие собой шедевр резного искусства. Из бытовых предметов обращают на себя внимание пряничные доски с изображением фантастических птиц и животных.

Деревянная с к у л ь п т у р а издавна известна белорусскому народному искусству. Но в прошлом народные мастера находили применение своему дарованию главным образом в церквах,

вырезывая статуи апостолов и святых. Развитие народной скульптуры, таким образом, было тесно связано с религиозным культом, хотя широко были распространены и резные игрушки, ковшики с искусно отделанными ручками, черпаки и т. д.

Наряду с другими видами художественной обработки дерева высокого уровня достигло и плетение из лозы, луба, камыша, деревянной стружки, а также изделия из коры — корзины, кошелки, коробки, сеялки, мебель, огромных размеров сосуды для хранения зерна («кублы») и др., нередко орнаментированные.

Искусство плетения из соломы особенно выразилось в выделке так называемых пауков («павук») — подвесных украшений избы,— а также разных художественных шкатулок.

На большом опыте и мастерстве художественной обработки дерева основано развитие этой отрасли белорусского народного искусства в современном народном творчестве. Талантливые резчики, скульпторы, инкрустаторы, мозаичисты, безвестные в прошлом, получили широкие возможности для развития и совершенствования своих способностей в условиях социализма.

Современное белорусское народное творчество знает целый ряд выдающихся мастеров, народных художников — резчиков, скульпторов, мозаичистов, инкрустаторов по дереву.

На первом месте должен быть упомянут колхозник артели «Чырвонаармеец» Амховского сельсовета Могилевского района Я. С. Орлов. Мозаичные работы Орлова известны далеко за пределами БССР. Замечательным коллективным произведением народного искусства является мозаичный сундук-уникум для письма белорусского народа великому Сталину, составленный из десятков тысяч разноцветных пород дерева группой колхозников под руководством Орлова. Стенки сундука представляют мозаичные художественные композиции на разные темы: охрана рубежей родины, индустриализация БССР, колхозное веселье и др.

Вокруг Орлова в колхозе «Чырвонаармеец» создалась целая группа народных мастеров-колхозников: С. Вольский, И. Шубодеров, Е. Сысковец и др. Их руками сделан шедевр народного искусства — стол, демонстрировавшийся на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года. Народный орнамент, украшающий стол, выложен из 184 тысяч кусочков дерева.

Из последних работ могилевских колхозников особое внимание обращают текст военной присяги, подписанной товарищем Сталиным, и закон о включении Западной Белоруссии в состав Союза советских социалистических республик с воссоединением ее с БССР.

На сияющем фоне из грушевого дерева выложен из 36 ты-

сяч кусочков красного и орехового дерева текст присяги, обрамленный красивым орнаментом.

Текст закона о включении Западной Белоруссии в состав СССР выложен на фоне, напоминающем тканый узор. Для выполнения этой работы использовано 60 тысяч кусочков черного дуба, красного дерева, клена, груши и ореха разных оттенков.

Среди мастеров-инкрустаторов известны еще своими замечательными работами рабочие Гебелев, Шудрик и др.

Исключительного развития достигло и народное творчество в области скульптуры на дереве. Народные скульпторы-резчики с воодушевлением воспроизводят любимые черты лица товарища Сталина, отражают в своем творчестве все многообразие советской действительности. Из наиболее выдающихся работ, демонстрировавшихся на белорусских выставках народного искусства, укажем бюст товарища Сталина, выполненный из дерева (береза) колхозником Хрущевым из Белынич Могилевской области, резные скульптурные работы бобруйского рабочего Белова — «Чапаевская тачанка», «Колхозный урожай»; барельефы «В разведке» Ивинского (Гомель), «Ленин и Сталин» М. Гарачуна (Могилевская область) и др. Отдельные работы народных мастеров возвышаются до уровня профессионального искусства.

К исконным художественным ремеслам белоруссов относятся также к е р а м и к а и г о н ч а р с т в о. Археологические данные (остатки гончарной посуды, рыболовные грузила, наконечники веретен, бусы и др.) свидетельствуют, что обработка глины на территории Белоруссии началась много тысяч лет тому назад.

С развитием гончарного круга гончарство в Белоруссии развивается в самостоятельный промысел, особенно в местах, богатых залеганием глин.

Белорусские гончары производили преимущественно простую обжигаемую посуду. Однако продукция народного гончарства дает много художественных форм, богато украшенных орнаментом и отличающихся изяществом отделки и красотой, особенно после распространения поливы.

Формы гончарной посуды, простой и полированной, представляют большое разнообразие — горшки, слоики, жбанки, горлачи, терла, кувшины, гляки, спарыши (парники), макотры, вазы, миски, цветники, кубки и т. д. Орнаментируется посуда преимущественно геометрическими узорами, хотя нередко встречаются и мотивы растительные, особенно на поливе.

Широко развито в Белоруссии производство глиняной игрушки. Глиняные дудки, утки, собачки, зайчики, медведи, всадники, козлики, баранчики, производящие свист, если в них подуть, до сих пор еще являются любимой забавой детей. В ряде случаев игрушки умело раскрашивались.

Издавна в Белоруссии, особенно в Витебщине и Могилевщине, развито производство художественного кафля — поливного кирпича, покрытого богатым рельефным узором. Отдельные кафли, хранящиеся в Витебском государственном музее, датированы 1686 годом. Излюбленные мотивы украшения кафля — василек, подсолнух, лебедь и различные узоры фантастического характера.

Художественная керамика и гончарство в Белоруссии знали замечательных мастеров.

Лучшие мастера уходили на заводы, обогащая своим умением и опытом художественные изделия гончарства, керамики, а также стекла. Так, широко славились изделия мастеров-белоруссов фаянсовой фабрики в с. Телеханы (Пинский уезд Минской губернии), построенной Михаилом Огинским. Далеко за пределами Белоруссии прославилось знаменитое художественное стекло уречского завода (Слуцкий уезд Минской губернии). Изделия завода, построенного князем Радзивиллом, украшали его несвижский замок. Образцы уречского стекла хранятся в Гомельском и других музеях.

В настоящее время лучшие мастера керамики объединены в художественно-промысловые артели, выпускающие изящную продукцию. Художественную традицию белорусских гончаров продолжает Борисовская гончарная артель (Минская область), не раз демонстрировавшая свои изделия на выставках. На особо высоком уровне находятся выпускаемые артелью художественные гончарные вазы и блюда, украшенные народным орнаментом и целыми композициями на советскую тематику («На охране границ», «Жить стало лучше, жить стало веселей» и др.).

Умело использовано народное мастерство и в кафле Копысского государственного керамического завода.

К другим видам белорусского народного изобразительного искусства относятся художественная роспись, обработка кожи, рога, кости, металла и др.

Художественная р о с п и с ь в прошлом особенно применялась на деревянных изделиях. Узорной росписью украшались предметы утвари, игрушки, речные суда, сундуки. Последние особенно тщательно расписывались. Сундук (куфар) представлял важнейшую принадлежность народной мебели. Широкое распространение приобрела также роспись обоев, особенно в центральных и южных районах Белоруссии.

Народная живопись прежде всего была связана с бытом. Картинная живопись почти не была знакома дореволюционному народному творчеству, за исключением иконописного дела.

Картинная живопись развивается лишь в советское время с расцветом массовой художественной самодеятельности и культуры советского народа. Создание домов народного творчества

во многом содействовало массовому развитию этой отрасли искусства.

Выставки народного искусства свидетельствуют о расцвете творчества народных мастеров-живописцев. Достаточно указать на акварели и работы маслом «Ленин и Сталин в Смольном» минского слесаря Л. Мацука, «Сталин после ссылки» старого витебского рабочего Л. Доминского и др., чтобы представить, сколько открыто революцией ярких талантов, «которых в народе — непочатый родник и которые капитализм мял, душил тысячами и миллионами»[1].

Эпоха социализма создала неисчерпаемые возможности для дальнейшего развития и расцвета культуры и искусства белорусского народа.

---

[1] Ленин, Соч., т. XXII, изд. 3-е, стр. 158.

СОДЕРЖАНИЕ

Отв. редактор С. Данилин
Художественный редактор
Н. Москвичева
Технический редактор
А. Сидорова
Корректор С. Локшина

Сдано в набор 27/V 1940 г.
Подписано в печать 11/VI 1940 г
Тир. 7000 экз. Формат бумаги 60×92 1/16. д. л. 9 1/4 печ. л. „Искусство" № 2336. Индекс № 20. Колич. печ. зн. в 1 печ. л. 45120. Уполн. Главлита № А-23410. Зак. № 473.

Отпечатано в типогр. „Красный печатник" гос. изд-ва „Искусство", Москва, ул. 25 Октября, 5.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
108	1 снизу	бесхистростных	бесхитростных
110	8 снизу	таготел	тяготел
110	5 снизу	свободного	способного
137	13 снизу	Радзвилла	Радзивилла

„Искусство Советской Белоруссии“